

إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي

فصلية علمية، السنة العاشرة، العدد السابع والثلاثون

ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م

• إضاءات نقدية فصلية علمية

• السنة العاشرة، العدد السابع والثلاثون، ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م

ردمد ٢٢٥١-[illegible]

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة العاشرة - العدد السابع والثلاثون - ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م

صص ٤٣ ـ ٩

تحليل مقطوعتين غزليتين للشاعرين عالمي درابجردي وسعدي الشيرازي على أساس النقد الشكلاني



أعظم بازگير*

محمود طاووسي (الكاتب المسؤول)**

مريم أمير ارجمند***

فاطمه امامي****

الملخص

لطالما قامت مدارس النقد الأدبي بدراسة نصوص أدبية ونقدية لمثل هذه الأعمال. حيث أنشأت في القرن العشرين مدرسة تسمي الشكلية أو الشكلانية وعرفت فيما بعد بالنقد الأدبي الحديث. كانت الدراسة النقدية للعمل الأدبي في هذه المدرسة تركز فقط على الشكل والأغراض البنيوية وتقوم على المقاربات اللغوية. في هذه المقالة يقوم الباحثون بدراسة مقارنة بين مقطوعة غزلية لسعدي (٦٩٠هـ) ومقطوعة غزلية أخرى لميرزا سهراب درابجردي الملقب بعالمي (٩٧٥هـ) بمنهج وصفي تحليلي على أساس النقد الشكلي. واستنتج الباحثون بعد دراسة كل من المقطوعتين الغزليتين والمصادر المتعلقة بالنقد الشكلي، أن الألفاظ المستخدمة بالشحنة العاطفية السلبية والموسيقى (الخارجية والداخلية والجانبية) وكذلك الصناعات البديعية والتعبيرية في النص الشعري، لعبت دوراً هامّاً في تقديم المعنى والمحتوى المقصود لدى سعدي وعالمي على النحو الذي أراد الشاعران إيصاله إلى الجمهور. ويبدو أن عالمي درابجردي أخذ بأسلوب سعدي ولغته في مقطوعته الغزلية وقد تأثر بشكل وبنية مقطوعة سعدي ونجح في تصوير المعنى وهو الحزن وهجر الحبيب بالشكل المطلوب.

الكلمات الدليلية: المدرسة الشكلية، النقد الحديث، الشكل والبنية، سعدي، عالمي درابجردي.

*. طالبة دكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
azambazgir12@gmail.com

**. أستاذ في قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
tavoosi@riau.ac.ir

***. أستاذة مساعدة في قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
amirarjmand@riau.ac.ir

****. أستاذة مساعدة في قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
fatemehemami@riau.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/١/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٩/٢٠ش

المقدمة

في أوائل القرن العشرين، ظهر أسلوب جديد لنقد الأعمال الأدبية في روسيا، والتي سمي فيما بعد بالمدرسة الشكلية. كان النقد الشكلي يقوم على المقاربات اللغوية. يرجع ظهور هذه المدرسة إلى عام (١٩١٤م) وإلى نشر مقالة "قيامة الكلمات" صدرها فيكتور شكلوفسكي. واهتم الشكلانيون بأدبية النص على عكس دراسات النقد الأدبي التي كانت قبل هذا في روسيا والدول الأوروبية والأمريكية تستند إلى دراسة ما هو خارج عن النص وتسمى مثل هذه الدراسات "النقد التقليدي". وأما العمل الأدبي يأتي في الدرجة الثانية من الأهمية. في حين أن النقاد المعاصرين يعتقدون بأن انعكاس ما في ذهن المؤلف في النص والإشارات الموجودة فيه، يؤدي إلى فهم المعنى بسهولة ومن هذا المنطلق يمكن القول: «إن أنسب طريقة للوصول إلى هدف المؤلف المحتمل، هو تحليل ودراسة بنية النص، وليس البحث عن مصادر مثيرة للجدل وكل ما هو خارج النص.» (حسن لي، ١٣٨٧ش: ٣١) يكتب صفوي عن الشكلانيين الروس والشخصيات البارزة في هذه المدرسة ويقول: «ازدهرت المدرسة الشكلية في الاتحاد السوفياتي في أوائل عشرينيات القرن العشرين وشارفت على الأفول في ثلاثينيات القرن العشرين بسبب معارضتها للإستالينية. من بين الشخصيات البارزة في هذه المدرسة، يمكن الإشارة إلى بعض اللغويين والأدباء مثل شكلوفسكي وجاكوبسين وتومانيسكي وتنيانوف. وقد اجتمع لغويو هذه المدرسة في "حلقة موسكو اللغوية" وفي "جمعية دراسة اللغة الشعرية" في بتروغراد اجتمع أدباء هذه المدرسة.» (صفوى، ١٣٩٠ش: ٥١) يقول مؤلفو مقالة "دراسة ثلاث قصائد لسنائي على أساس النقد الشكلي، نقلا عن مكاريك: «يعتبر الشكلانيون الروس أن القضايا المتعلقة بخارج النص كهيكل المجتمع الذي نشأ في ظله العملُ الأدبي، والقضايا النفسية والتاريخية بأنها قضايا فرعية ولا ينبغي اعتبارها عملية مؤثرة في دراسة العمل الأدبي، فهي تنفي الطابع التاريخي والسياسي للفن، وتفترض بسذاجة أن الأدب منفصل عن الحياة، وأن لغة الأدب تمتلك " القوانين الداخلية" الخاصة بها، بينما لعبت القضايا الخارجية في ذلك الوقت دوراً لا يمكن إنكاره في دراسة العمل الأدبي. ووصفوا العمل الأدبي بأنه انعكاس لظروف المؤلف وخصائصه

النفسية وتعبير عن الحقائق التاريخية الاجتماعية الحقيقية.» (أنظر ريما مكاريک، ١٣٨٥ش: ١٩٧)

أحد المصطلحات التي استخدمها الشكلانيون بالفعل لمواجهة تفكير الرمزيين الروس، هو مصطلح "التغريب" أو "التعجيب" الذي استخدمه شكلوفسكي لأول مرة في النقد الأدبي، وبعد ذلک أصبحت موضع انتباه النقاد الشكلانيين الآخرين. يعتقد الرمزيون الروس أن الشعر يتألف من صور مجازية تجعل المفاهيم غير المألوفة والبعيدة سهلة ومألوفة. وفقاً لشكلوفسكي، فإن مهمة الأدب ليست في التعرف على المفاهيم الصعبة وفهمها، بل على العكس جعلها غير معتادة. يقول أحمدي في هذا الصدد: «إن التعجيب وجعل الأشياء غير مألوفة، يؤدي إلى جعل الجوانب الخاصة بها، صعبةً لكي يزيد من صعوبة وإطالة أمد إدراكها، وتوسيع معنى النص ونتيجة لذلک يستمتع القارئ به أكثر.» (أحمدي، ١٣٨٠ش: ٤٧) فجميع التقنيات التي تسلّط الضوء على النصوص الأدبية وتبرز أدبيتها وتمتاز عادة بالانزياح، فهي تشمل ظاهرة التعجيب أو التغريب أيضاً. ذكر حسيني مؤخر في مقاله: «إن هذه التقنيات تنقسم إلى فئتين: الموسيقية واللغوية التي تشتمل جميع السمات التعبيرية والخطابية واللغوية وتجعل لغة الشعر أكثر تمييزاً وتفوّقاً من لغة النثر. ونتيجة لذلک، يتنقل عقل المرسل إليه من المعنى إلى اللغة.» (حسيني مؤخر، ١٣٨٢ش: ٧٩) صنّف شفيع كدكني العوامل التي تبرز النص الأدبي، إلى فئتين: فئة موسيقية وفئة لغوية؛ فيعتبر الفئة الموسيقية مجموعة من العناصر التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة المعيارية بمساعدة اللحن والتوازن الممتازين، وفي هذه الحالة، تمتاز بضوابط موسيقية مثل: الوزن، القافية، الرديف، والتناغمات الصوتية. ويعتقد أن الفئة اللغوية هي مجموعة من العوامل التي يمكن أن تؤدي إلى إبراز النص الأدبي لتمايز روح الكلمات في نظام الجمل، وتلک العوامل أو التقنيات هي الاستعارة والمجاز والإيجاز وغيرها. (انظر شفيعي كدكني، ١٣٧٠ش: ٧-١٠) إن النص الأدبي في النقد الشكلي هو بنية متماسكة ومتناغمة، وجميع عناصر النص مترابطة فيها.

يقول شميسا: «يعتقد الشكلانيون أن الأدب قضية لغوية، لذلک يمكن القول إن لغة العمل الأدبي، هي أحد أنواع اللغات ويجب دراستها من وجهة نظر لغوية.» (شميسا،

۱۳۸۸ش: ١٤٦) وفق هذه الرؤية، فإن ما يأتى فى الأولوية، هو الشكل والبنية الداخلية للعمــل الأدبى وليس الطابع التاريخى والسياســى للفن وأى عوامل خارجية. و«يطلق على مجموعة العناصر التى تخلق بنية العمل الأدبى، الشكلَ. لذلک، فإن الوزن، القافية، الحروف الصامتة والمصوتة، التهجئة، الصور الخيالية، الصناعات البديعية والزاوية التى يرى من خلالها الموضوع والأحداث، كلّها مكوّنات أساســية للعمل الأدبى، شريطة أن يلعب كل من هذه المكوّنات دوراً فى بناء أو نسيج ذلک العمل الأدبى.» (م،ن: ١٥٦)

فى ظل دراســة خصائص الأعمال الأدبية من وجهة نظر الشــكلانيين يقول علوى مقــدم: «يعتبر الشــكلانيون أن الســمة الرئيســية للعمل الأدبى هى الشــكل البنيوى، والصوتى والنحوى والدلالى وبشــكل عام وظائفه الأدبيــة المتميزة. ويعتبرون الأدب نظاماً معقّداً من الأشــكال التى يمكن نقدها على مســتويات مختلفة مع بعضها. تبدأ هذه المستويات بتحليل خصائص الصور والعناصر الخيالية، وتستمر فى نقد وتحليل الأبيات وتنتهى أخيراً إلى دراسة أدبية العمل الأدبى.» (علوى مقدم، ۱۳۸۱ش: ٤١)

كتب پاينده حول النصوص الأدبية التى يمكن إخضاعها للنقد الشكلى: «١-القصائد القصيرة وخاصة المقطوعات الغزلية التى اســتطاع فيها الشــاعر نقل مشاعر متناقضة أو معقدة للقارئ باســتخدام أقل عدد ممكن من الكلمات. ٢- القصائد التى اســتخدام فيها الشاعر الصناعات الأدبية، الإيقاع المنسجم مع المضمون، تكرار المفردات، الصور الخيالية، بالإضافة إلى الجودة الموســيقية، فبسبب هذه الميزات أصبح من الممكن تحليل وتقييم الشــكل فيها. ٣- القصائد التى قدّمت معناهــا للقارئ فى ظل توظيف تقنيات وصناعــات أدبية كالمفارقة والكناية.» (پاينــده، ۱۳۹۷ش: ٤٦ و٤٧) وبناء على هذا، يمكن القول إن هاتين المقطوعتين اللتين تم اختيارهما للدراســة على أساس منهج النقد الشكلى، هما خير مثال للتحليل والنقد الشكليين.

الهدف من هذه الدراسة هو إجراء مقارنة تحليلية بين مقطوعة غزلية لعالمى داربجردى مســتخرجة من كتاب ديوانه (مخطوطة) ومقطوعة غزلية للشــاعر السعدى على أساس مهج النقد الشكلى. الشاعر الغنائى عالمى عاش فى القرن العاشر الهجرى وهو من أتباع الأســلوب العراقى منهجاً أســلوب ســعدى بالذات. فى هذه المناسبة، اخترنا مقطوعة

غزلية من ديوانه، وهی "بگذار تا بگريم" (دعنی أبكی) وأنشدها إكراماً للشاعر سعدی الشيرازی. وفقًا لمعايير النقد الشكلی، نشير أولاً إلی محتوی المقطوعتين الغزليتين، ثم نقوم بدراستهما فی ظل ثلاثة مستويات؛ المستوی اللغوی والموسيقی والجمالی.

أهمية الموضوع

شهدت السنوات المتأخرة دراسات شكلية متنوعة فی نقد الأعمال الأدبية. ومن هذا المنطلق، وُضعت بعض الأعمال الأدبية للأسلاف فی بوتقة النقد، كما أن النسخ الخطية الباقية من الماضی، يمكن أن تكون فرصة جيدة للدراسة والتحليل من منظور النقد الجديد، ولاسيما النقد الشكلی. بناءً علی ذلك، فإن دراسة المخطوطات بقراءات مختلفة فی مجال النقد، تبرز أهمية وضرورة هذا النوع من البحث. لهذا الغرض، تم اختيار مقطوعة غزلية من مخطوطة ميرزا سهراب الملقب دارابجردی وتم تحليلها بالنقد الشكلی، ثم تمت مقارنة تلك المقطوعة مع مقطوعة غزلية للشاعر سعدی الشيرازی.

منهج البحث

قام البحث، فی هذه الدراسة بتحليل مقطوعتين غزليتين للشاعرين سعدی وعالمی درابجردی من منظور النقد والتحليل الشكليين، مستخدماً موارد المكتبة بمنهج تحليلی وصفی.

خلفية البحث

إن الأبحاث فی مجال الشكلانية ونقد الآثار الأدبية فی إيران كانت محطّ اهتمام كثير من الباحثين وأصحاب الرأی. وقد كتبت مقالات وأطروحات كثيرة فی هذا المجال. فی هذا الصدد، تناولت مقالات كثيرة قصائد سعدی بالنقد والتحليل وقد استخدمها الباحثون فی هذه المقالة. من بين هؤلاء الباحثين يمكن الإشارة إلی: ١- عبد العلی دستغيب فی مقالة له تحت عنوان: "ساختار غزل‌های سعدی" (بنية قصائد سعدی الغزلية). ٢- جليل الله فاروقی هندولان فی بحثٍ بعنوان: "نقد و تحليل غزلی از سعدی بر پايه روش ياكوبسن؛ تحليل ويژگی‌های آوايی غزلی از سعدی" (نقد

وتحليل مقطوعة غزلية لسعدى على أساس منهج جاكوبسن؛ تحليل السمات الصوتية فى مقطوعة غزلية لسعدى) ٣- "تحليل زيباشناختى دو غزل سعدى" (تحليل جماليات مقطوعتين غزليتين لسعدى) للدكتور صفر عبدالله (أستاذ فى جامعة العلاقات الدولية واللغات العالمية فى ألماتى، كازاخستان) وقام كاتب المقالة الأخيرة بالتحليل والنقد الشكلى لقصيدة الشاعر سعدى "بگذار تا بگريم"(دعنى أبكى). جدير بالذكر أن هذه المقالة ألقيت فى مؤتمر سعدى لإحياء ذكراه فى شيراز، وقام الدكتور صفر عبد الله بتحليل مضمون المقطوعة. وقد التفت باحثو هذه الدراسة إلى مقالة صفر عبدالله. وبما أن ديوان عالمى دارابجردى كان على شكل مخطوطة، فلم يتم إجراء أى بحث أو دراسة على أساس النقد الشكلى حتى الآن حول قصائد هذا الشاعر الذى عاش فى القرن العاشر الهجرى. لذلك لا توجد أى خلفية فى هذا المجال البتة.

أسئلة البحث

فى هذا البحث، يمكن طرح العديد من الأسئلة وفى تواصلنا للبحث يمكننا الحصول على إجابة مقنعة من خلال دراسة المقطوعتين بالنقد والتحليل.

١. هل عبّر الشاعران عن مشاعر مبنية على الحزن والأسى على شكل مقطوعة غزلية؟

٢. مدى تأثر شكل قصيدة عالمى داربجردى بشكل مقطوعة سعدى وبنيتها؟

فرضية البحث

فى فرضية البحث يمكن القول: ١- قد تجلّت مشاعر كلا الشاعرين التى تقوم على الحزن والأسى فى شكل وبنية المقطوعة. ٢. وقد تأثر عالمى فى نظم مقطوعته الغزلية بمقطوعة سعدى من حيث الشكل والبنية.

قصيدة سعدى

بگذار تا بگريم چون ابر در بهاران — كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران

هركو شراب فرقت روزى چشيده باشد — داند كه سخت باشد قطع اميدواران

با ساربان بگویید احوال آب چشمم — تا بر شتر نبندد محمل به روز باران
بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت — گریان چو در قیامت چشم گناهکاران
ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد — از بس که دیر ماندی چون شام روزه‌داران
چندین که برشمردم از ماجرای عشقت — اندوه دل نگفتم الّا یک از هزاران
سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل — بیرون نمی‌توان کرد الّا به روزگاران
چندت کنم حکایت شرح این قدر کفایت — باقی نمی‌توان گفت الّا به غمگساران

(سعدی، ١٣٧٤ش: ٦٢٨)

– دعنی أبکی مثل السحابة فی الربيع، لأنه فی يوم وداع الأصدقاء الحجر يبکی حتی.

– مَن تذوّق مرارة الفراق، يعرف أنه من الصعب التخلی عن الأمل.

– أخبر حادی العيس عن حالة دموعی حتی لا يشدّ الرحال حين يری دموعی تنهمر. (بسبب دموعی، أصبحت الأرض موحلة ولا يمکن الرحيل)

– زرعوا دموع الندم فی أعيننا. مثل عيون الآثمين التی تدور حزناً وأسفاً يوم القيامة.

– يا صباح الهاجدين، طالت فترتک کليالی الصائمين حتی نفدت طاقتی.

– کل ما قلته لک عن الحب لا يساوی شيئاً مقابل آلاف الأحزان فی قلبی!

– يا سعدی! إن حبّ شخص استقر فی قلبک منذ فترة من الزمن، فلا يخرج من قلبک إلا مع مرور الزمن.

– شرحت لک قصة حبی؟! بقدر ما شرحت لک يکفی، وما تبقی من حزنی وقصة حبی لا يمکن أن أشرحها إلا للمتعاطف.

قصيدة عالمی دارابجردی

دور از وصال یارم بگذار تا بگریم — بی‌صبر و بی‌قرارم بگذار تا بگریم
بی‌زلف عنبرینش روز منست تیره — من تیره روزگارم بگذار تا بگریم
سروی که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق — ننشست در کنارم بگذار تا بگریم

پیش رخ نکویش کردم حکایت گل — زآن روی شرمسارم بگذار تا بگریم
در دور خطّ سبزش چون ابر نوبهارم — چون ابر نوبهارم بگذار تا بگریم
من عاشقم خدا را عیبم مکن ز گریه — از گریه نیست عارم بگذار تا بگریم
ای عالمی ندیدم، یار وشدم ز کویش — بی‌یار و بی‌دیارم بگذار تا بگریم

(عالمی دراجردی، ١٩٦هـ: ٤٢٣)

- إنی بعید عن وصل الحبیب، دعنی أبکی، إنی مضطرب قلقٌ دعنی أبکی.
- یومی مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أیامی مظلمة دعنی أبکی.
- إن شجرة السرو التی کانت مورقة بدموع المحب الحمراء لیست جلیستی، فدعنی أبکی.
- شرحت جمال الورد والحبیب بین یدی، فأنا محرج أمام الحبیب، دعنی أبکی.
- عندما أکون حول خطوطها الخضراء أکون کسحابة ربیع یعود من جدید، دعنی أبکی.
- إنی عاشق، لله فلا تلمنی علی البکاء، ولیس البکاء فاضحی، فدعنی أبکی.
- یا "عالمی" لم أر الحبیب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لی ولا قوة، دعنی أبکی.

البحث والدراسة

قبل تحلیل المقطوعتین الغزلیتین بشکل مختصر، سنتطرق إلی السیرة الذاتیة للشاعر عالمی دراجردی بقدر ما ورد فی کتب السیر الذاتیة ومن ثم نتطرق إلی الشاعر سعدی.

عالمی دراجردی

لم نعرف الکثیر عن تفاصیل حیاة میرزا سهراب عالمی دراجردی (مولانا عالمی)، ومع ذلک ورد اسمه فی المذکرات وکتب السیر مع الإشارة إلی أبیات من دیوانه. وجاء ذلک فی مؤلفات مثل: نزهة الأخبار فی الصفحات (٩٢ و٦٨١)، ومرآة الفصاحة (ص ٣٩٦ و٣٩٧)، ومعجم سخنوران (ص ٦١١) و ...

وهو شاعر عاش فی العصر الصفوی (القرن العاشر) وتوفی عام (٩٧٥هـ). قام

مؤلف كتاب "خلاصة الأشعار وزبدة الأفكار" في شيراز وضواحيها بتعريف الشاعر عالمي دراجردي على النحو التالي، مشيراً إلى بعض قصائده: «أصله من دراجرد ولكنه كان أحد مواطني شيراز وتزوج هناك. هو شاعر كان شهيراً في العلم وذوقه الحسن يطبق الآفاق، وله نصيب من التاريخ والكتابة وحظ وافر من علم الشعر والمعنى. لا يعتمد شعره على أسلوب الشعراء في تلك الفترة، وعلى الرغم من هذا، فقد عرف بالشاعر الذي يمتاز بلغة عذبة في فارس وضواحيها لسنوات عديدة ولم يرغب أبداً في السفر والسير إلى أي مكان. وقضى أوقاته في الشعر وما يلزمه. يقال إن أصحاب الثروة والتجار التفتوا إليه بشكل لا يوصف. وجاء أنه توفي في سنة خمس وسبعين وتسعمائة (٩٧٥ هـ) وهذه خلاصة من قصائده القليلة التي وصلتنا:

به صحرایی که مجنون است بی‌نام‌ونشان آنجا — که همراهی کند با من به‌جز ریگ روان آنجا؟

دود کز سینهٔ غم‌پرور من می‌خیزد — هست گردی که ز خاکستر من می‌خیزد»

(کاشانی، ۱۳۹۲ش: ۳٤١-٣٤٥)

- من يرافقني في تلك الصحراء المجنونة المجهولة، غير الرمال المتدفقة؟

- الدخان الذي يتصاعد من شدة الحزن الذي في صدري يدلّ على أن هناك غباراً يتصاعد من رماد وجودي.

ومن الجدير بالذكر أن المجموعة الشعرية لميرزا سهراب عالمي دراجردي تحتفظ في المكتبة الوطنية الإيرانية برقم ٦/٢٩٠. وهذا الديوان هو النسخة الوحيدة الباقية وتم نسخها أو جمعها عام ٩٧٩هـ. يتكوّن الديوان من ٢٦٨ مقطوعة غزلية، مقطوعة واحدة وثلاثة رباعيات. وقد تم تجليد هذه النسخة إلى جانب مخطوطة الأمير شاه سبزواري الذي توفي عام ٩٧٩هـ والعديد من الشعراء الآخرين، وتبدأ من الصفحة ٣٣٨ من المجموعة وتستمر حتى الصفحة ٤٥٥.

الأسلوب الأدبي الرائج في هذه الفترة هو مدرسة الوقوع. ولكن الشاعر عالمي دراجردي اتبع نهج شعراء الأسلوب العراقي في الخطابة ونظم القصائد الغزلية لاسيما الشاعر سعدي الشيرازي. المقطوعة التي تناولها البحث الحالي للدراسة هي خير دليل على ذلك. قام الشاعر عالمي بنظم هذه المقطوعة الغزلية في الوزن والبحر والمستوى

الفكـــري وإلى حد ما الصور الخيالية أو بالأحرى نظم تلك المقطوعة إكراماً لســـعدي، وهذه الخصائص تعدّ في الواقع ضمن أوجه التشابه بين مقطوعتي عالمي وسعدي. وأكد عالمي تمسّــكه بمقطوعة سعدي من خلال اقتباسه "دعني أبكي" كبداية لقصيدته، واختار نفس العبارة كـ"رديف" في المقطوعة بأكملها.

سعدي الشيرازي

هو أبو محمد مشـــرف الدين مصلح بن عبدالله بن مشـــرّف الملقّب بسعدي (٦٠٦هـ-٦٩٠هـ) شاعر وأديب إيراني. ولد في عائلة جميعهم من العلماء وفقد والده وهو طفل. درس العلوم في شـــيراز ثم لمواصلة تعليمه ذهب إلى المدرســـة النظامية في بغداد. لقد منحــه أهل الأدب لقب أفصح المتكلمين، والشـــيخ الأجلّ ولقّبوه أيضاً بالأســـتاذ. قام سعدي بالعديد من الرحلات. ومن أعماله كتاب "بوستان" عام ٦٥٥هـ الذي كان وليداً لعمق خبرته وصدق تجاربه التي اكتســـبها مـــن رحلاته الطويلة، يعرض فيه موضوعاته فـــي لون من الحكمة وفي ثوب من الروح التعليمية الأخلاقية والاجتماعية. ولســـعدي أيضاً قصائد جمعت في شـــكل قمقطوعات غزلية، قصائد، قطعات، ترجيعات في كتاب "غزليات سعدي". (لقمان ورمضاني، ١٣٩٤ش: ٧٧)

موضوع الغزليات (مستواها الفكري)

موضوع الشـــعر الغنائي عند الشـــاعر عالمي هو الفراق عن الأحبة والأصدقاء. فهو يوافق الشـــاعر ســـعدي في هذا الجانب ويمكن القول إنه كتب مقطوعته الغزلية إكراماً وإجلالاً لســـعدي. يعبّر الشاعران عن مشـــاعرهما بحرقة وألم عن فراق الحبيب، الفراق أو البُعد الذي يجعل الشـــاعر عالمي أكثر قلقاً واضطراباً وينفد صبره ولا يجد حلاً سوى البكاء والتذمّر. يبدو أن الشـــاعر يخاطب نفســـه في هذه المقطوعة، وهي حديث النفس نوعاً ما، وإذا افترضنا طرفاً آخر له، فهو يطلب منه التخلي عنه حتى يتمكّن من البكاء لفقد حبيبه. كتب صفر عبد الله في تعليقه على قصيدة ســـعدي: «أنا أؤمن تماماً بكلمات ســـعدي التي تقول إن الجبل ليئن ويصيح من فراق الحبيب. قد تجلى هنا ألم الفراق في

نفس الشاعر لدرجةٍ يبدو وكأن شيئاً ما يحترق ويقلّب كيانه بالكامل، ومشاعر الشاعر قويــة لدرجةٍ يبــدو وكأن الحجر أيضاً يصيح ويئن من ألم الفــراق. فی البيت الأول لا يخاطب ســعدی حبيباً بل يخاطب نفسه. يقول لنفســه: "دعنی أبكی" ... من الطبيعی أن يتحدث العاشق مع نفسه ويعبّر عن حزنه أو فرحه.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش:١٠) إن الحبيب فی قصيدة عالمی، مادی وأرضی وهذه المقطوعة الغزلية ما هی إلا تعبيراً حميماً عن رومانســية الشاعر. عبّر عالمی درابجردی عن جميع مشاعره وعواطفه بشكل موجز فی ســبعة أبيات، ويبدو أنه لا يحب التعبير عن مشــاعره بشــكل مفصل وقد أظهر قلقه واضطرابه بالبكاء، علی عكس ســعدی الذی شرح بالتفصيل موضوع غزله فی (الفراق وبعد الحبيب). لهجة درابجردی فی المقطوعة، كلهجة سعدی تماماً، لهجة شديدة متسلطة. تحظــی المقطوعــة الغزلية بتناغم دلالــی ووحدة الموضوع. فی هــذه المقطوعة الغزلية، وظّفت التعابير الفنية لتحكی قصة الهجر والحرمان، والفراق، ويؤكد الشاعر علی حالته المضطربة بتكرار عبارة "دعنی أبكی". فی البيت الأخير، يعبّر الشــاعر عن إحباطه فی لقاء الحبيب بشــحنة من العاطفة والإحساس. ولكن فی نهاية المقطوعة التی سئمت من التعبير عن قصة الحب وشــرحها، ينهی الشــاعر سعدی حديثه بقوله: "قصة الحب يجب أن تُروی للعشاق فقط".

واســتناداً إلی النهج الشــكلانی، يخضع البحث الحالی لدراســة ثلاثة مســتويات؛ علی المســتوی اللغوی؛ يقوم بتحليل الكلمات ودراسة دلالتها ومعانيها المباشرة وغير المباشرة والعلاقات بين الكلمات. علی المستوی الموسيقی؛ يهتم بوزن الشعر والموسيقی الجانبية (القافية والرديف) والموســيقی الداخلية وتأثير كل من هذه العناصر فی تحفيز معنی ومحتوی العمل الأدبی. وعلی مســتوی الجماليات؛ يتعامل مع الصناعات الأدبية ودورها فی خلق صور شعرية وعلاقتها بالعناصر الأخری.

مــع الأخذ فی نظر الاعتبار هــذه الرؤية نقوم بتحليل المقطوعتــين. فی الواقع إلی جانب التحليل الشــكلی، نشير إلی أوجه التشــابه بينهما وبعد تحليل الاتجاه الجمالی، نذكر وجوه الاختلاف بين المقطوعتين.

۱. الاتجاه اللغوی

یرکز الشـــکلانیون علی شکل وبنیة العمل الفنی. وفی هذه الدراسة یعتمد جزء من التحلیـــل علی العناصر اللغویة للعمل. یقول پاینده فی هذا المجال: « إن الشـــکلانیون بدلاً من محاولة التأثیر النفســـی علـــی الکاتب أو القارئ، یحاولون تحلیل نص المقطوعة (کبنیة موضوعیة تتکون من کلمات) بدقة للوصول إلی معناها. ویتشابک المعنی والبنیة والشـــکل فی الشعر لدرجة أنها تتفاعل مع بعضها بحیث لا یمکن تمییز هذه العناصر عن بعضها.» (پاینده، ۱۳۸۸ش: ٤٦) فی المقطوعتین الغزلیتین، یرتکز العنصر الرئیس للبنیة اللغویة فی عبارة "دعنی أبکی" بالذات" و"البکاء والتذمر" یمثلان الجانب الدلالی للغزل.

الانزیاح فی بنیة اللغة واستعمال الفعل

الشاعر سعدی

ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد   ازبس‌که دیرماندی چون شام روزه‌داران (ب ٥)

یـــا صباح الهاجدین، ســـئمت نفســـی ونفدت طاقتـــی، لأن فترتک طالـــت کلیالی الصائمین.

فی هذا البیت اســـتخدم ســـعدی الفعـــل المرکب "طاقت آمد" (ســـئم) بمعنی "نفدت طاقته" وخلق نوعاً من الانزیاح فی استخدامه. یستخدم الفعل "دیر ماندی" فی المصرع الثانی لیعنی به "التأخر فی الشروق".

الشاعر عالمی دراجردی

ای عالمی ندیدم، یار و شدم ز کویش   بی‌یار و بی‌دیارم بگذار تا بگریم (ب ۷)

– یا "عالمی" لم أر الحبیب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لی ولا قوة، دعنی أبکی.

فی هذا البیت، فعل "شـــدم" بمعنی "صرت" من الأفعال الناقصة ولکن الشـــاعر هنا استعمله فی معنی فعل تام.

التقدیم والتأخیر فی أجزاء الجملة

فی توظیفه التقدیم والتأخیر فی أجزاء العبارة الذی یمکن أن یعتبر نوعاً من الانزیاح

النحوى، عدل الشاعر عن القواعد النحوية للغة المعيارية، ما يؤدى إلى إبراز النص أو بالأحرى التاكيد على معنى البيت.

الشاعر سعدى

بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت   گریان چو در قیامت چشم گناهکاران (ب٤)

- زرعوا دموع الندم فى أعيننا. مثل عيون الآثمين التى تدور حزناً وأسفاً يوم القيامة.

فى اللغة الفارسية وفى بنية الجملة بالتحديد، يأتى "الفعل" فى نهاية الجملة؛ وعلى الرغم من أن هذا الترتيب قد يواجه التقديم والتأخير فى اللغة الشعرية أحياناً ولكن الشاعر فى بعض الأحيان يقدّم الفعل على سائر أجزاء العبارة تأكيداً منه على معنى الجملة حتى يؤدى إلى إبراز النص. وبهذا تتجلى سمة التفوّق والتأكيد فى هذا البيت أيضاً.

الشاعر عالمى درابجردى

سروی که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق   ننشست در کنارم بگذار تا بگریم (ب٣)

- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

ذكر الشاعر فى المصرع الأول من البيت المذكور صفة "سرسبز" (الخضراء) قبل المجموعة التكميلية (الملحقة) وجعلها بارزة، ومن خلال تقديم الصفة، يعطى الشاعر المعنى المطلوب للقارئ. وفى المصرع الثانى، قدّم الشاعر الفعل "ننشست" (لم يجلس) فى بداية العبارة ليؤكد معناها (لم يكن المحبوب جليساً للمحبّ).

ای عالمی ندیدم، یار و شدم ز کویش   بی‌یار و بی‌دیارم بگذار تا بگریم (ب٧)

- يا "عالمى" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لى ولا قوة، دعنى أبكى.

فى هذا البيت، يقدم الشاعر فعل "نديدم" (لم أر) بعد المناداة قبل الأجزاء الأخرى للجملة. وهذا التقديم فى الفعل يبرز "عدم رؤية المحبوب" ويرسّخه فى ذهن المتلقى

تأكيداً عليه من الشاعر.

إقامة علاقات دلالية

يؤمن الشكلانيون بمجموعة متنوعة من العلاقات الدلالية بين الكلمات. فهم يعتقدون أن إقامــة علاقات دلالية مثل المرادفات، التضمين، التبادل والتباين الدلالی أو التضاد، والتناغم والتآلف، له تأثير كبير على خلق التماسک والانسجام فی النص. وهو عبارة عــن الوحدة التی تجمع بين الأجــزاء الموجودة فی العمل الأدبــی وتؤدی إلی توحيد الأضداد والعناصر المتبادلة فی ظل وحدة النص وإبراز جمالية النص.

فی مقطوعة ســعدی الغزلية، أعطت العلاقة بين التباين فی "صبح وشــام" (الصباح والمســاء) ، والتناغم والتآلف بين "آب حسرت و چشم گناهكاران" (ماء الندم وعيون الآثمــين) والتضمين فی "ابر و بهار" (الســحابة والربيع) نوعاً من الانســجام والوحدة الدلالية.

العلاقــة الدلاليــة فی مقطوعــة عالمی درابجــردی الغزلية تجلت كمــا يلی: نجد فی كلمات "بی‌صبر و بی‌قرار" (نفاد الصبر والقلق)، "كوی و ديار" (الحی والوطن)، علاقة الترادف، وبين الكلمتين "روز و تيره" (النهار والظلام) توجد علاقة التضاد. والتناســب بين الكلمات "ســرو و گل" (الســرو والورد) وأيضا بين "سرســبز، سرخ، سبز و تيره" (الخضرة، أحمر وأخضر وأســود) ومراعاة النظير بين الكلمات "زلف، رخ، سرو" (الشعر، المحيا، الســرو اســتعارة لقامة الحبيب)، و"دور خط" (حول خطوطها) (كناية عن الشعر الــذی ينمو حديثاً علی وجه الحبيب). وهذا التناســب والتناقــض والعلاقة فی النص بأكمله يشكل علاقة دلالية ويساعد فی نهاية المطاف علی التماسک الدلالی للغزل.

توظيف اللغة العامية

يعتقد الشــكلانيون أن الشاعر يمكن أن يستخدم كلمات اللغة العامية لخلق نوع من التغريب أو التعجيب فی خطابه الشعری. يقول صفوی فی هذا الصدد: «يمكن أن يؤدی استخدام كلمات أو التركيبات المختلفة للكلام فيما هو شائع عند استعمال تلقائية اللغة

المكتوبة، إلى نوع من إبراز النص..» (صفوی، ١٣٩٠ش: ٨٢/٢)

الشاعر سعدی

ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد ازبس‌که‌دیرماندی‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب٥)

- یا صباح الهاجدین، طالت فترتک کلیالی الصائمین حتی نفدت طاقتی.

الشاعر عالمی

من عاشقم خدا را عیبم مکن ز گریه از گریه نیست عارم بگذار تا بگریم (ب٦)

- إنی عاشق، بالله لا تلمنی علی البکاء، ولیس البکاء فاضحی، فدعنی أبکی.

زيادة الدلالات المحتملة في ظل الحروف

الشاعر سعدی

با ساربان بگویید احوال آب چشمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب٣)

-أخبر حادی العیس عن حالة دموعی حتی لا یشدّ الرحال فی یوم ممطر (حین یری دموعی تنهمر).

وظّف الشاعر حرف "با" (مع) فی معنی "به" (لـ) / و"به" (إلی) بمعنی "در" (فی)

سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل بیرون نمی‌توان کرد الّا به روزگاران (ب٧)

- یا سعدی! استقر حبّ شخص فی قلبک منذ فترة من الزمن، فلا یخرج هذا الحب من قلبک إلا مع مرور الزمن.

وظّف الشاعر حرف "به" (إلی) فی معنی "منذ فترة" / ووظّف "به" (إلی) فی معنی "مع مرور الزمن".

الشاعر عالمی

من عاشقم خدا را عیبم مکن ز گریه از گریه نیست عارم بگذار تا بگریم (ب٦)

- إنی عاشق، بالله لا تلمنی علی البکاء، ولیس البکاء فاضحی، فدعنی أبکی.

وظّف الشاعر حرف "را" وهی (للتعدية) بمعنی "لـ" أو "من أجل".

۲. الاتجاه الموسيقى

من الضرورى أن نعرف بأن «الصوتيات تشير إلى الموسيقى والأصوات والوزن وتكرار الحروف االمصوّتة وتكرار الحروف الصامتة والكلمات والعلاقة بين العناصر الصوتية والموسيقية والدلالية. ويدخل فى هذا المجال أيضاً الرديفُ والقافية وعلاقتهما بالمعنى.» (علوى مقدم ، ۱۳۸۱ش: ۱۸۸)

الموسيقى الخارجية

لا يخفى دور الموسيقى فى خلق الانسجام فى الشعر، لأن اللغة وبنيتها هما الأساس لخلق الموسيقى الشعرية. يقول شفيعى كدكنى: «الموسيقى هى المهيمن الرئيس فى الشعر، و المعنى يتبع الموسيقى فى الشعر.» (شفيعى كدكنى، ۱۳۹۱ش: ۳۴۲) إن تفعيلات المقطوعتين الغزليتين فى هذا البحث، على وزن (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) و(بحر مضارع مثمن أخرب). هذا الوزن مدوّر ومتصل وكأن المصرع الواحد نصف مصرع لان بينهما توقف قصير. على الرغم من أن هذا الوزن يستخدم للطرب والفرح، إلا أن سعدى وعالمى اختارا هذا الوزن للتعبير عن الألم والحزن. يمكن القول إن ألم الحب هو ألم عذب للحبيب، مع اختلاف أن سعدى قدّم القصة بالتفصيل فى التعبير عن الهجر والفراق، وعالمى درابجردى تطرق إلى هذا الأمر بكل اختصار وإيجاز وهذا الإيجاز سبّب التعجيل فى كلامه. والاتجاه الغالب المسيطر على غزل عالمى، هو التوجّه العاطفى والوجدانى، وفى نهاية المقطوعة، عبّر الشاعر عالمى بوضوح عن يأسه فى وصل المحبوب.

الموسيقى الجانبية (القافية والرديف)

إن غزل درابجردى من النوع المردّف. واختار الشاعر لغزله رديف "بگذار تا بگريم" (دعنى أبكى) الذى استعاره من مقطوعة سعدى. استخدم هذه العبارة كأساس لعمله وقد نظم غزله بموضوع فراق الحبيب. وقد امتاز غزل درابجردى بهذا الرديف المكوّن من كلمتين بقوة ومتانة خاصة وقد ظهرت هذه القوة فى شكل وبنية مقطوعته الغزلية.

وقد منــح الرديف حيوية وديناميكية لقصيدته وهذه الحيوية التى خلقت بدورها حركة إيقاعية تحدّد ســرعة القصيدة، وتجلّت بوضوح فى المقطوعة بأكملها. وبتوظيف الرديف فى النص الشعرى هذا، ظهرت آليات إبراز النص وظاهرة التعجيب فى مقطوعة عالمى الغزليــة. وأيضــاً فى مقطوعته لا تتكــرر القافية. للقافية دورٌ فعال فى تعزيز موســيقى الشــعر وترقيتها ويمكن أن تشارک فى نقل المعنى المطلوب. كلمات القافية فى مقطوعة عالمى هى: (یارم، بی‌قرارم، روزگارم، کنارم، شرمسارم، نوبهارم، عارم، بی‌دیارم) بمعنى (رفيقــى، مظطرب، أيامى، محرج، بداية فصل الربيــع، فضيحتى، بلا وطن) وتدلّ معانى كلمات القافية على اليأس والحزن ومعاناة الشــاعر فــى جميع أنحاء المقطوعة الغزلية والمحبّ ليس لديه أمل للقاء الحبيب.

لكن مقطوعة ســعدى مقفّــاة. أى أن كلمات المقطوعة تنتهى فــى كل بيت بكلماتٍ فيهــا توافقٌ على الحرف الأخــير. ولا نرى تكراراً فى القافيــة. وكلمات القافية هى: (بهــاران، یاران، اومیــدواران، باران، گناهــکاران، روزه داران، هزاران، روزگاران، غمگســاران) بمعنى (أيام الربيع، الرفــاق، المؤمّلون، المطر، المذنبون، الصائمون، آلاف، الأيــام، المتعاطفون) ترتبط بعض مفــردات القافية بمضمون الغــزل وهو الهجر وفراق الحبيب. وتكرار تهجئة (اران) فى نهاية المفردة أعطى القافية قوة خاصة. إن حضور (آ) الممدودة المصوّتة إلى جانب الحرفين الصامتين (ر) و(ن) فى نهاية المفردات وتكرارها، ينسجم وفكر الشاعر وصوره الخيالية.

الموسيقى الداخلية

يؤدى تكرار الأصوات الصامتة (الساكنة) والصائتة (اللين) فى الشعر إلى خلق نوع من الموسيقى يسمى الموسيقى الداخلية. يكتب شفيعى كدكنى فى هذا المجال: «كل من مظاهر التنوع والتكرار فى نظام الأصوات التى لا تدخل فى إطار الموسيقى الخارجية (العروض) والجانبية (القافية) تدخل فى دلالة هذا النوع من الموسيقى؛ أى أن مجموعة التناغم التى تظهر من خلال وحدة أو تشــابه أو تناقض الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة (اللين) فى كلمات القصيدة الواحدة، هى مظهر لهذا النوع من الموســيقى. وإذا

أردنا أن نذكر أكثر الأنواع شهرة، ينبغي الإشارة إلى أنواع الجناس ويجب أن نلاحظ أيضاً أن هذا الجانب من الموسيقى الشعرية هو أهم مجال في الموسيقى، وأن الاستقرار والانسجام وأساس الجماليات في العديد من الروائع الأدبية تكمن في هذا النوع من الموسيقى.» (شفيعى كدكنى، ۱۳۷۰ش: ۳۹۲)

تكرار الفونيمات (الصوامت والصوائت) (الساكنة واللين)

ينظر اللغوى الفرنسي موريس جرامون إلى قضية الصوت وتأثير الصوت من منظور مختلف. «إن ما يسمى الآن بالتناسق الشعرى المؤثر، هو تعبير عن اختيار الشاعر للكلمات التي تتناسب وحداتها مع صوره الخيالية وأفكاره. والشاعر من خلال هذا التأثير يمكن استحضار وتوارد الصور الخيالية أو الأفكار المقصودة في ذهن القارئ دون الحاجة إلى شرحها بالتفصيل. وللصوامت والصوائت دورٌ بارز في إنشاء التناسق المؤثر.» (قويمى، ۱۳۸۳ش: ۱۹-۲۰) يعنى ما تجد فيه علاقة بين الصوت والمعنى. ينشأ تأثير الصوت من تردده في بيتٍ أو من تكراره في أبيات القصيدة الواحدة. . يواصل قويمي حديثه مستنداً إلى رأى جرامون في تقسيم الأصوات الصائتة والأصوات الساكنة. يقسم جرامون الأصوات إلى الأصوات "الفاتحة" و"الساطعة" و"الداكنة". في رأيه، إن الأصوات الفاتحة (اى) و (اِ) تستعمل لوصف الأصوات الواضحة، ويصنف الأصوات الساطعة (أَ) و (آ) للأصوات العالية والصاخبة، والأصوات الداكنة (أُ) (أو) تستعمل للأصوات الغامضة والضعيفة. ويطلق أيضاً على الأصوات الساكنة "الانحباسية، المتصلة، الخيشومية، الاحتكاكية المهموسة". الأصوات الانحباسية كـ (پ، ت، ک) وتستعمل للتعبير عن الأصوات الجافة المتكررة؛ وجميع الأصوات غير الانحباسية، فهي متصلة ونطقها يستمر لفترة. أما الأصوات الخيشومية مثل (م، ن) ففي النطق بهما يتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً نوعاً من الحفيف لا يكاد يسمع. وبعبارة أخرى، تشير هذه الأصوات إلى عدم الرضا والاستياء. والأصوات المهموسة مثل: (ر، ل) فهي توحي بدلالات كهطول الأمطار وتساقط الثلوج أو حتى الارتشاف. الأصوات الساكنة الاحتكاكية مثل (س، ش) وهي أصوات الصفير التي تحدث عند

النطق بها ذلک الحفيف أو الصفير. (م.ن: ٢٧-٥٣ مع التلخيص)

وتجنّباً للإسهاب فی الكلام، نتطرق إلی التحليل الصوتی لبعض أبيات المقطوعتين:

الشاعر سعدی

بگذار تا بگريم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران (ب١)

- دعنی أبکی مثل السحابة فی الربيع، لأنه فی يوم وداع الأصدقاء الحجر يبکی حتی.

تتغلّب الأصوات الساطعة (ا) و(آ) بتكرارها ١٣ مرة فی البيت. وهی أكثر دوياً ورنيناً. وقد تعبّر الأصوات الساطعة أحياناً عن غضب الشاعر واستيائه. يقول قويمی: «الغضب والعنف من جملة المشاعر الأخری التی تسبّب فی ارتفاع مستوی الصوت إلی ذروته. وفی بعض الأحيان يبدو أن غضب الشاعر لا يظهر من خلال المعنی الدقيق للكلمات والعبارات، ولكن من خلال تكرار الأصوات الساطعة.» (م، ن: ٣٤ و٣٥)

الشاعر عالمی

دور از وصال يارم بگذار تا بگريم بی‌صبر و بی‌قرارم بگذار تا بگريم (ب١)

- إنی بعيد عن وصل الحبيب، دعنی أبکی، إنی مضطرب قلقٌ دعنی أبکی.

يلاحظ فی البيت الأول من مقطوعة الشاعر عالمی نفس سمة الغضب والاستياء والحزن والمعاناة التی شاهدناها فی مقطوعة الشاعر سعدی. فقد تكررت الأصوات (اَ) و (آ) ١٤ مرة؛ لكن صوت هذه الحروف الصائتة يتردد صداها فی كل أنحاء المقطوعة. ونحن نعلم أن تكرار هذا الصوت الصائت الطويل، يعبّر عن حالة الحزن والأسی للشاعر، وتظهر حالة اليأس والحزن فی المقطوعة الغزلية من خلال تكرار هذه الأصوات. وكلا الشاعرين يشتركان فی هذه السمة (الشعور العاطفی المصحوب بالحزن والأسی).

الشاعر سعدی

با ساربان بگوييد احوال آب چشمم تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب٣)

– أخـــبر حادی العیس عن حالة دموعی حتی لا یشــدّ الرحال حین یری دموعی تنهمر.

یقــول صفر عبــد الله فی تحلیل هذا البیـــت: «بالترکیز علی حالــة المحبّ والصورة العاطفیــة وتکرار مقطعی "بـــان "و"ران "فی کلمات بدایة ونهایـــة البیت، خلق إیقاعاً خاصـــاً یصـــوّر من خلاله قصة الفـــراق المرهقة بقوة وکل صلابة حتی تکون ملموســـة ومحسوســـة أکثر للمتلقی، ولکن یبدو أن هذا النـــوع من الخطاب لا یجدی نفعاً.» (صفر عبد الله، ۱۳۹۰ش: ۱۱)

الشاعر عالمی

سروی که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق   ننشست در کنارم بگذار تا بگریم (ب۳)

– إن شجرة السرو التی کانت مورقة بدموع المحب الحمراء لیست جلیستی، فدعنی أبکی.

یســتخدم الشاعر التعبیر الفنی للأصوات الساکنة (س) و(ش) وهی أصوات ساکنة احتکاکیة، بتکرارها ۸ مرات بجوار الأصوات الصائتة الساطعة (اَ) و (آ) التی ترددت ۱۳ مـــرة فی البیت، ما یتناســـب وأجواء الخطاب. وذلک لإبـــراز تلهّفه وحزنه. یقول قویمی: «فی الواقع، یســـتخدام مزیـــج من الأصوات المجهورة والمهموســـة للتعبیر عن أی نوع من الکلام الذی یتم نطقه بأســـنان مطبقة عند التقاء طرف اللســـان بالثنایا أو العلیـــا بحیث یکون بین اللســـان والثنایـــا مجری ضیق جدّاً ویحدث نـــبرة فظّة مزعجة. هذه الأصوات تثیر کل المشـــاعر التی تهز الجســـم أو الروح علی حد سواء.» (قویمی، ۱۳۸۳ش: ٦۱) فی هذه البیت، جعل الشـــاعر هذا المعنی أکثر وضوحاً من خلال خلق صورة متناقضة، وتقدیم الفعل فی المصرع الثانی بالإضافة إلی ضرورة الشعر، فقد رسّخ حالة الفراق وعدم لقائه بالمحبوب ومؤانسته له فی ذهن القارئ أکثر فأکثر.

الجناس

یعتبر شـــفیعی کدکنی (۱۳۷۰ش: ۳۹۲) أن جمیع أنواع الجناس مؤثرة فی الموسیقی

الداخلية للشعر، كما يمكن أن تكون أنواع الجناس مؤثرة في ترسيخ موسيقى الكلام بسبب تشابه لفظين في الصامت أو الصائت (المصوّت)، مما يؤدي في النهاية إلى ترسيخ المعاني وإفشاء حالة الشاعر العاطفية.

الشاعر سعدی

چندت کنم حکایت شرح این قَدَر کفایت   باقی نمی توان گفت الّا به غمگساران (ب٨)

- شرحت لک قصة حبي؟! بقدر ما شرحت لک فهذا يكفي، وما تبقى من حزني وقصة حبي لا يمكن أن أشرحها إلا للمتعاطف.

في هذا البيت، خلقت اللفظتان "حكايت وكفايت" نوعاً من الجناس والإيقاع العذب بسبب مشاركتهما في الأصوات الصامتة (الساكنة) والأصوات الصائتة (اللين).

الشاعر عالمی

دور از وصال یارم بگذار تا بگریم   بی صبر و بی‌قرارم بگذار تا بگریم (ب١)

- إني بعيد عن وصل الحبيب، دعني أبكي، إني مضطرب قلقٌ دعني أبكي.

في المصرع الأول من المقطوعة، هناك أيضاً سجع في لفظتي "يار وقرار"، وقد لعب دوراً فعالاً في تعزيز موسيقى الكلام.

الشاعر عالمی

ای عالمی ندیدم یار، و شدم ز کویش   بی‌یار و بی‌دیارم بگذار تا بگریم (ب٧)

- يا "عالمي" لم أر الحبيب وصرت ألاحقه، فأنا لا حول لي ولا قوة، دعني أبكي.

الجناس في لفظتي: "يار وديار"

الاتجاه الجمالي

يرى شميسا بأن النقاد الشكلانيين يعتمدون على مبدأين: ١- التغيير في شكل اللغة العادية ٢- الصناعات الأدبية التي تؤدي إلى التعجيب أو التغريب. (أنظر: شميسا، ١٣٧٨ش: ١٥٠) ولإبراز النص يلجأ الشعراء إلى خيارات تؤدي إلى التعجيب. وإبراز

النص هذا مهم للغاية بالنسبة إلى الشكلانيين الذين يعتقدون أن الصور الشكلية مثل (التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية) والفنون البلاغية والبديعية مثل: (الإبهام، التناقض والمفارقة، المبالغة، إلخ) هي مسؤولة عن أداء هذه المهمة. يشرح جاكوبسن تأثير النص الشعرى اللغوى باستخدام نظرية دى سوسير فى محور اللغة الاستبدالى والتجاور. فهو يقوم بوضع التشبيهات فى محور المجاورة، والاستعارات والمجاز فى محور الاستبدال. يعتبر الشكلانيون هذه العناصر من جملة العناصر البارزة فى اللغة الأدبية.

الاستعارة

الاستعارة هى أحد أهم السمات الأدبية التى يستخدمها الشاعر أو الكاتب فى أعماله الأدبية. الاستعارة ذات أهمية قصوى عند جاكوبسن. وهو يعتبر أن الاستعارة نتيجة لاستبدال الكلام ويعتبرها مجازاً تنطوى علاقتها على التشابه. وكلا الشاعرين "سعدى وعالمى درابجردى" موهوبان فى استخدام الاستعارة والتشبيه والفنون البديعية، إلا أن استخدامهما للصناعات الأدبية لم يبعد كلامهما عن البساطة والعفوية.

سعدى

با ساربان بگوييد احوال آب چشمم   تا بر شتر نبندد محمل به روز باران (ب۳)

- أخبر حادى العيس عن حالة دموعى حتى لا تشدّ الرحال حين يرى دموعى تنهمر.

يمكن أن تكون كلمة "مطر"، بالإضافة إلى معناها المعجمية، استعارة عن "الدموع فى عيون العاشق". لقد وظّف الشاعر فن الإغراق فى دموع عينيه التى شبهها بالمطر.

الشاعر عالمى

سروى كه بود سرسبز از اشك سرخ عاشق   ننشست در كنارم بگذار تا بگريم (ب۳)

- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

المعنى المعجمى لكلمة "السرو" : «إنها شجرة من النباتات عاريات البذور من

فصيلة المخروطيات، أوراقها عروية مسديمة الخضرة ويصل ارتفاعها إلى ٢٥ متراً ومحيط جذعها يصل إلى مترين، وترتفع على شكل مخروطى. وله أنواع مختلفة؛ "سرو سهى" (السرو العمودى) و"سروناز" (السرو الإيطالى)" و"زادسرو" مخفف "آزادسرو".» (معين، ١٣٧١ش: لفظة سرو) ولكن فى الأدب الفارسی، كانت لفظة "السرو" ومازالت تعنى مجازًا قامة الحبيب. هنا استعمل الشاعر نفس الاستعارة لتصوير جمال وقامة المحبوب باستخدام كلمة "السرو".

التشبيه

أشرنا آنفاً إلى تصنيف جاكوبسن التشابهات ضمن محور التجاور فى ظل استخدامه محاور الاستبدال والتجاور فى الكلام. يعتبر الشكلانيون، العناصر الخيالية التى يمكن أن تخلق صوراً جديدة ثم تساعد فى إبراز النص، مهمّة للغاية. ويساهم التشبيه كعنصر خيالى يستخدمه الشاعر فى ترسيخ البعد الجمالى للقصيدة وإبرازه فى النص الأدبى.

الشاعر سعدى

بگذار تا بگريم چون ابر در بهاران   كز سنگ ناله خيزد روز وداع ياران (ب ١)

– دعنى أبكى مثل السحابة فى الربيع، لأنه فى يوم وداع الأصدقاء حتى الحجر يبكى.

بدأ سعدى مقطوعته ببيت من الغزل استخدم فيه بلاغة التشبيه أبدع فى تصويرها حقاً. يشبه الشاعر نفسه فى "البكاء" بـ"سحابة المطر فى الربيع" ويصوّر كثرة الدموع من خلال هذا التشبيه بأحسن صورة.

هركو شراب فرقت روزى چشيده باشد   داند كه سخت باشد قطع اميدواران (ب ٢)

– مَن تذوق مرارة الفراق يعرف أنه من الصعب التخلى عن الأمل.

يمضى الشاعر فى تشبيهه بشكل بليغ ورائع، فيشبّه فراق المحبوب بالنبيذ الذى سيدرک حاله بألم الفراق ومعاناته لفقدان الحبيب، مَن تذوّقها فى حياته.

بگذاشتند ما را در ديده آب حسرت   گريان چو در قيامت چشم گناهكاران (ب ٤)

- زرعــوا دمــوع الندم في أعيننــا. مثل عيون الآثمين التي تدور حزناً وأسـفاً يوم القيامة.

في البيت الرابع، يسـتعمل سـعدي صورة مجازية مركبة. يشبّه المحبّ دموعه بدموع الآثمـين في وضـح النهار، وعلى حد تعبـير الدكتور صفر عبد الله: «تضاعف المشـهد الدرامي/المأساوي أكثر في القصيدة.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١٢) والصور الخيالية المتتالية التي خلقها الشاعر تبرز النص الشعري وتؤكد على أدبيته بالشكل المطلوب.

ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد ازبس‌که‌دیرماندی‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب٥)

- يا صباح الهاجدين، طالت فترتك كليالي الصائمين حتى نفدت طاقتي.

يذعن صفر عبد الله في تحليل هذا البيت: أن «هذه أيضا صورة مثيرة للاهتمام لحالة المحـب الذي نفدت طاقته وأصبح مرهقاً بسـبب معاناة الفراق. يصوّر الشـاعر إطلالة الصباح المتأخر لمحبٍّ ينتظر طوال الليل مجيء الصباح، مؤلمًا، شاقّاً ومرهقًا مثل "إفطار الصائمين" الذي ينتظره الجميع. كما أن تعبير "صباح الهاجدين" له دلالة وسيعة وعميقة. إن التهجّـد وقيام الليل يجد معناه لدى أصحابه حين يقضون الليل حتى الصباح قياماً. لجأ الشـاعر إلى هذا التعبير الرائع ليصوّر مشـقة الوقت الذي يمضي ببطء لمحبّ ينتظر لقاء حبيبٍ فارقَه.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١٢) مجاز التشبيه الذي استخدمه الشاعر، عبارة عن صورة مركبة ينبغي اسـتحضارها في العقل. والشاعر من خلال خلق صورة مركبة من التشبيه، تمكّن من إبراز الجانب اللغوي في البيت، فأدّى إلى التعجيب.

الشاعر عالمي

بما أن الشـاعر عالمي درابجردي قد اتبع أسلوب سـعدي في نظم مقطوته هذه، فقد أخذ منه أيضاً أسـلوبه في خلق الصور الخياليـة. إلا أنه أبدع في خلق الصور الخيالية بشـكل أو آخر. ويمكـن ملاحظة هذا الإبداع منه من خلال ديوانه ودراسـة المقطوعة الحالية بالذات.

بی‌زلـف عنبرینـش روز منسـت تیره من تـیره روزگارم بگذار تـا بگریم (ب٢)

- يومي مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، وأيامي مظلمة دعني أبكي.

فى هذا البيت، نلاحظ تعبير "الشعر المعطر بالعنبر"، فهو تعبير بليغ فى غاية الروعة، استخدم فيه الشاعر صفة "المعطر بالعنبر" فى وصفه لشعر المحبوب. و"العنبر" لغةً: "مادة معطرة تخرج من جوف الحوت المعروف باسم حوت العنبر." ويهدف الشاعر من خلال استخدامه هذ التعبير للسواد والعطر الموجود فى شعر المحبوب، فميز عنصر الخيال (التشبيه) هذا البيت وساهم فى إبراز النص الشعرى.

پيش رخ نكويش كردم حكايت گل　　زآن روى شرمسارم بگذار تا بگريم (ب ٤)

- شرحت جمال الورد والحبيب بين يدى، فأنا محرج أمام الحبيب، دعنى أبكى.

فى البيت الرابع، شبّه الشاعر وجه الحبيب بزهرة جميلة. على الرغم من أن هذا التشبيه بطريقة مضمرة وموجزة وتفضيلية، حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه. ويستخدم عادة هذا التشبيه فى الشعر الفارسى، فوجه الحبيب يشبّه دائما بالوردة (الزهرة) فى الجمال، لكن إبراز جمالية هذا التشبيه يكمن فى تفضيل وجه الحبيب على جمال الوردة، ويمكن استنتاج هذا التعبير من المصرع الثانى.

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم　　چون ابر نوبهارم بگذار تا بگريم (ب ٥)

- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى.

شبّه الشاعر دموعه بسحابة "بداية الربيع" بسبب بكائه الشديد، وبتكرارها فى البيت الثانى، أكد على هذه الميزة وأبرزَها بشكل جلى. تجدر الإشارة إلى أنه فى البيت الأول من القصيدة، وفقًا لكلمة "دور" (حول) يشير بشكل دقيق إلى استدارة وجه الحبيب والذى يدور مثل سحابة الربيع العابرة التى تمرّ بسرعة وتدور حول وجه الحبيب، وجمال الحبيب بارز. استعار عالمى هذه الصورة من سعدى ولكنه بالغ فى تصويرها.

الكناية

الكناية لفظ لا يقصد منه المعنى الحقيقى وإنما معنى ملازما للمعنى الحقيقى، أو هو لفظ أطلق وأريد به ما لازم معناه لا أصل معناه. يعتقد الشكلانيون أن أحد العناصر الخيالية التى يمكن أن تبرز اللفظة وتخرجها من اللغة العادية هو الكناية. فى المقطوعتين

المذكورتين، تحتوى بعض الأبيات أيضاً على هذا الأسلوب من عنصر الخيال.

الشاعر سعدى

هر کو شراب فرقت روزی چشیده باشد داند که سخت باشد قطع امیدواران (ب ٢)

- مَن تذوق مرارة الفراق يعرف أنه من الصعب التخلى عن الأمل.

يقول صفر عبد الله: «إن حدة الشعور والعاطفة تزداد قوة بسبب الكناية فى هذا الأمر الظريف وهو "إنما يشعر بمعاناتى مَن تذوّق مرارة المعاناة". وهنا نلاحظ تعبير "شراب فرقت" (شراب الفراق) وهو مرادف لمعنى فراق الحبيب، يقول الشاعر بهذه التعابير الجميلة إن أى شخص ذاق مثل هذا "الخمر"، وهو يعنى هجر الحبيب، فهو يفهمنى جيداً ويدرک تماماً مدى صعوبة خيبة الأمل من لقاء الحبيب.» (صفر عبد الله، ١٣٩٠ش: ١١)

ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد ازبس‌که‌دیرماندی‌چون‌شام‌روزه‌داران(ب ٥)

- يا صباح الهاجدين، طالت فترتک کلیالی الصائمين حتى نفدت طاقتی.

فی هذا البيت، يمكن أن تكون عبارة "جانم به طاقت آمد" (نفدت طاقتى) إشارة إلى: "الإقبال على الموت". والشاعر باستخدامه هذه الكناية، أراد أن يصور مدى صعوبة تحمّل الهجر والبعد عن الحبيب، وبهذا قام بإبراز المعنى.

الشاعر عالمى

بی‌زلف عنبرینش روز من‌است تیره من تیره روزگارم بگذار تا بگریم (ب ٢)

- يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى.

فى المصرع الثانى من البيت، أراد عالمى فى الواقع بقوله "من تیره روزگارم" (أنا أيامى مظلمة) أن يعكس "حالة المحب التعيسة والكئيبة"، لأن ظلام الأيام مصطلح شائع فى الأدب الفارسى وهو كناية عن "تعاسة الشخص". فلفظة الظلام إلى جانب تضادها مع كلمة النهار، لها دورٌ بارزٌ فى التعبير الكنائى، وبالتالى تمييز لغة الشاعر وإبرازها.

سروی که بود سرسبز از اشک سرخ عاشق ننشست در کنارم بگذار تا بگریم (ب ٣)

- إن شجرة السرو التی كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستی، فدعنی أبكی.

تحتوی صفة "سرسبز" (مورقة خضراء) علی معنی مجازی بالإضافة إلی معناها الأصلی (الدائمة الخضرة). ونظراً إلی المعنی المجازی لـ "السرو"، وهو "قائمة الحبيب"، يمكن أن تكون صفة "الأخضر" كناية عن "النضارة والبهاء والسمو".

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم   چون ابر نوبهارم بگذار تا بگريم (ب٥)

- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنی أبكی.

تعنی كلمة "الخط" فی المعجم: المكتوب، الكتابة، العمل، أثر القلم علی الورق. (معين، ١٣٧١ش: لفظ الخط)؛ لكن فی الشعر الغنائی الفارسی، لطالما استخدمت لفظة "الخط" للكناية عن "شعر الوجه الذی نما لتوه". فی هذا البيت، وتدلّ لفظتا "حول والأخضر"، علی ذلک.

ظاهرة التكرار

التكرار فی الشعر ظاهرة تستخدم أحياناً علی مستوی الوحدة الصوتية (الفونيم)، وأحياناً علی مستوی الكلمات وأحياناً فی تكرار الجملة. فی مقطوعة عالمی الغزلية من البداية، يعدّ تكرار الرديف علی مستوی الجملة، عاملاً لظاهرة إبراز أدبية النص أو التعجيب. بالإضافة إلی تكرار السطر فی كل أنحاء المقطوعة، فی الأبيات (الثانی، الخامس، السادس، السابع)، يلاحظ التكرار أيضاً علی مستوی الكلمة والجملة. (تيره، چون ابر نوبهارم، گريه، يار) (مظلم، كأوّل الربيع، البكاء، الرفيق). كذلک يعدّ تكرار الأصوات الساطعة (اَ) و(آ) خلال المقطوعة الغزلية، نوعاً من إبراز البعد الصوتی، وهذا التوظيف يتناغم تماماً مع الدلالة المقصودة، وهی الحزن والأسی الناجم عن معاناة الهجر. فی الواقع، قد ضاعف الشاعر من ترسيخ دلالة الحزن والألم فی ذهنه باستخدام ظاهرة التكرار. واستخدم الشاعر سعدی أيضاً تقنية التكرار فی أماكن متعددة من مقطوعته الغزلية، لكن يبدو أنها كانت أكثر تردّداً فی مقطوعة عالمی الغزلية.

التكرار الجلى للألفاظ

الشاعر سعدى

فى الأبيات السادسة والسابعة والثامنة، يشير تكرار حرف "إلا" إلى الكثرة وكذلك بمعناه الخاص يعنى نوعاً من التأكيد والحصر، وقد تمكّن سعدى من إبراز نصه الشعرى باستخدامه هذه اللفظة. تكررت أيضاً فى البيت السابع، لفظة "روزگاران" (الفترة) فى بداية البيت ونهايته.

چندين كه برشمردم از ماجراى عشقت اندوه دل نگفتم الّا يک از هزاران
سعدى به روزگاران مهرى نشسته در دل بيرون نمى‌توان كرد الّا به روزگاران
چندت كنم حكايت شرح اين قدر كفايت باقى نمى‌توان گفت الّا به غمگساران

الشاعر عالمى

تكرار عبارة "بگذار تا بگريم" كرديف للمقطوعة الغزلية:

دور از وصال يارم بگذار تا بگريم بى‌صبر وبى‌قرارم بگذار تا بگريم

فى البيت الثانى من المقطوعة، نلاحظ تكرار "تيره" (الظلام):

بى‌زلف عنبرينش روز من است تيره من تيره روزگارم بگذار تا بگريم

فى البيت الخامس، تكرار "چون ابر نوبهارم" (كسحابة الربيع):

در دور خط سبزش چون ابر نوبهارم چون ابر نوبهارم بگذارتا بگريم

فى البيت السادس: تكرار "گريه" (البكاء)

من عاشقم خدا را عيبم مكن ز گريه از گريه نيست عارم بگذار تا بگريم

فى البيت السابع: تكرار "يار" (الرفيق)

اى عالمى نديدم، يار و شدم ز كويش بى‌يار وبى‌ديارم بگذار تا بگريم

فن المبالغة والإغراق

يعتقد الشكلانيون أن المبالغة أيضاً بإمكانها أن تخرج اللغة عن شكلها العادى وتساهم فى إبراز النص الشعرى.

الشاعر سعدى

- دعنى أبكى مثل السحابة فى الربيع، لأنه فى يوم وداع الأصدقاء الحجر يبكى حتى.

فى البيت الأول من المقطوعة، يشبه سعدى كثرة بكائه بمطر سحابة الربيع، وكذلك أنين الحجر، ففى كلا الحالتين مبالغة وتضخيم. فقد تم ترسيخ المعنى فى ذهن المتلقى من خلال المبالغة.

فى البيت الثالث من المقطوعة، استخدم الشاعر المبالغة أيضاً بتشبيه الدموع باليوم الممطر لكثرة البكاء.

- أخبر حادى العيس عن حالة دموعى حتى لا يشدّ الرحال حين يرى دموعى تنهمر.

الشاعر عالمى

يظهر فن المبالغة أيضاً فى بعض أبيات مقطوعة عالمى الغزلية، على سبيل المثال فى البيت الثانى« يعتبر الشاعر أيامه مظلمة دون المحبوب. فهو من خلال تضخيم بعض الأمور فى مقطوعته باستخدام فن المبالغة، تفنّن فى كلامه وتمكّن من إبراز اللغة الشعرية.

- يومى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب٢)

- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى. (ب٣)

فى الحالة العادية لا يمكن لشجر السرو أن يخضر بالدموع. فى هذا البيت «استخدم الشاعر فن المبالغة (الإغراق) أيضاً دون تعقيد فى اللغة الشعرية.

فى البيت الخامس، يشبّه الشاعر بكاءه الشديد بسحابة الربيع الممطرة» فى الواقع، استخدم الشاعر فنّ المبالغة وهكذا أبرز الشاعر النص الشعرى فى البيت المذكور.

- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى. (ب٥)

تقنية المفارقة (الصورة المتناقضة)

يعتـبر التناقض من أروع أسـاليب التعجيب. المفارقة «فى اللغـة الإنجليزية، تعنى الإهمال والتعبير المتناقـض، واكذلک تعنى التعبير عن الرأى الذى يتعارض مع الرأى العام. وفى المصطلح، المفارقة؛ كلام يحتوى فى ظاهره على مفهوم متناقض؛ لذلک يبدو فى الوهلة الأولى سخيفاً ولا معنى له، ولكنه يحمل فى طياته حقيقة تكمن وراء المعنى الذى يبدو سخيفاً لا أساس له. وذلک التناقض الظاهر فى مفهوم الكلام يسترعى انتباه المسـتمع أو القارئ ويكشـف عن الدلالة الكامنة وراءه، حيث يزيد من روعة الكلام وجماله.» (ميرصادقى، ۱۳۷۳ش: لفظ پارادوكس)

الشاعر سعدى

- يا صباح الهاجدين، طالت فترتک كليالى الصائمين حتى نفدت طاقتى. (ب۵)

فى تركيب عبارة "صباح الهاجدين" صورة متناقضة.

الشاعر عالمى

- نهارى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب۲)

إذا أخذنـا "النهار" بمعنى "الإشـراق". فيكون حينها تناقض بين عبارة "الإشـراق والظلام". كما أن كلمة "عنبر" بمعنى "أسود" تتعارض مع كلمة "النهار".

- إن شجرة السرو التى كانت مورقة بدموع المحب الحمراء ليست جليستى، فدعنى أبكى.

فى المصرع الأول من البيت المذكور، ابتكر الشـاعر صورة متناقضة وبالتالى تمكّن من تحرير النص من اللغة العادية إلى إبرازه من خلال استعماله تقنية المفارقة.

صنعة الإيهام

لم يستخدم سعدى فى مقطوعته الغزلية الإيهامَ. ولكنّ مقطوعة الشاعر عالمى الغزلية تتمتع بصنعة الإيهام فى البيتين الثانى والرابع رغم بسـاطة الألفاظ التى استخدمها فى نصه الشعرى.

الشاعر عالمى

- نهارى مظلم دون شعرها المعطر بالمعنبر، أيامى مظلمة دعنى أبكى. (ب٢)

لفظة "عنبر" هنا تعنى الشعر المعطر؛ لكن بسبب وجود لفظة "مظلمة"، يتبادر إلى الذهن معنى آخر للعنبر وهو (الأسود). ومن أوجه الإيهام الأخرى التى يمكن الإشارة إليها؛ لفظة "عنبر" بمعنى "الأسود" الذى يتناقض مع "النهار" وفيه إيهام التضاد.

- عندما أكون حول خطوطها الخضراء أكون كسحابة ربيع يعود من جديد، دعنى أبكى. (ب ٥)

كلمة "أخضر" هنا تعنى اللون الأخضر، أو الشعر الذى نما لتوّه على وجه المحبوب ويميل لونه إلى الأخضر، ولكن بسبب وجود عبارة "سحابة وبداية الربيع"، تتبادر إلى الذهن خضرةُ الربيع ونضارته وهذا ما يقترب إلى صنعة الإيهام.

أوجه الاختلاف بين المقطوعتين الغزليتين

بعد تحليل أوجه التشابه بين المقطوعتين، نتطرق فى هذا المجال من البحث إلى أوجه الاختلاف بينهما.

من أهم وجوه الاختلاف الذى ظهر جلياً فى المقطوعتين، هو أن مقطوعة الشاعر عالمى مردفة بينما مقطوعة الشاعر سعدى مقفّاة. واستعار عالمى عبارة "بگذار تا بگريم" (دعنى أبكى) من مقطوعة سعدى والتى تحتوى على فعلين، وجعلها رديفاً لمقطوعته إكراماً للشاعر سعدى. لهذا تمتّعت مقطوعته بحيوية وديناميكية وانسجام مقصود. ونتيجة لذلک، فإن الألفاظ الأكثر تأثيراً فى مقطوعة عالمى تنحصر فى عبارة الرديف المذكورة وبالتالى، فإن ترسيخ المعنى وهو الحزن والمعاناة لفقدان المحبوب، جرى فى كل أنحاء النص الشعرى فى المقطوعة الغزلية؛ بينما فى مقطوعة سعدى الغزلية، تنتهى الأبيات بكلمات القافية، ويترسّخ المعنى فى ذهن المتلقى بشحنة عاطفية سلبية من خلال كلمات القافية وصوت (آران) فى نهاية كل لفظة من أبيات المقطوعة.

الاختلاف البارز بين المقطوعتين، يظهر فى عدد الأبيات. تتكوّن مقطوعة الشاعر عالمى من سبعة أبيات ومقطوعة الشاعر سعدى نظمت فى ثمانية أبيات. كما أن التخلّص

أو "اللقب" في مقطوعة عالمي جاء في البيت الأخير بينما في مقطوعة سعدي جاء في البيت السابع.

نظمت مقطوعة عالمي بإيجاز كامل. يقول پاينده: «بشكل عام، فإن الأعمال الأدبية التي يكون فيها الشكل أكثر إبرازاً بسبب إيجازها، فهي تكون الخيار الأنسب لتطبيق هذا النهج النقدي". (پاينده، ١٣٩٧ش: ٤٦) وهذه الميزة منحت النص الشعري السرعة والخفة؛ في حين أن مقطوعة سعدي تحتوي على المزيد من الأوصاف والإسهاب، وبهذا جعلت نصه الشعري أكثر عمقاً ودلالة. إن الألفاظ في مقطوعة عالمي أكثر تكراراً من مقطوعة سعدي. وظّف الشاعر عالمي رموز الطبيعة مثل: "السرو، الزهرة، سحابة الربيع"، ووصف كل ما يتعلق بالمحبوب"الشعر، قامة المحبوب، الوجه، الخطوط" وأيضاً حضور الألوان مثل "الأخضر، الأحمر، الأسود أو مظلم" وقد منح هذا التوظيف المتناسق في كل أنحاء المقطوعة، الوحدة والانسجام لنصه الشعري.

النتيجة

ركّزت الشكلانية التي ظهرت في القرن العشرين، اهتمامَها على الشكل في العمل الأدبي، ويعتقد الشكلانيون بمقاربة النص الأدبي على أنه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها بوصفها بنية مستقلة. ووصف النقّاد عملهم هذا بأنه نقد حديث. وإن ظهرت بعد ذلك انتقادات أخرى متأثرة بالشكلانية، ولكن النقد الشكلي ترك بصماته في نقد الأعمال الأدبية منذ ذلك الحين. يعتقد الشكلانيون أنه من خلال دراسة الشكل ونسيج النص اللفظي، يمكن الوصول إلى محتوى ومضمون العمل الأدبي. قام البحث الحالي بدراسة مقطوعتين غزليتين للشاعرين سعدي الشيرازي وعالمي درايجردي شاعر من القرن العاشر الهجري، على أساس النقد الشكلي في ثلاثة مستويات: اللغوي والموسيقي والجمالي. يمكن عرض نتائج هذه المقارنة في عدة فقرات. الجدير بالذكر أن الشاعر درايجردي المتوفى عام ٩٧٥هـ كان متأثراً بأسلوب الشاعر سعدي وقد أنشد مقطوعته المذكورة في البحث تكريماً بمقطوعة سعدي.

١. امتازت كلا المقطوعتين ببنية متماسكة سواء من حيث المفردات أو المحتوى. وكان

للتنسيق بين العناصر اللغوية والصوتية والعناصر الخيالية دورٌ في انسجام المقطوعتين. لا شك في أن قصائد سعدى كانت ومازالت محطّ اهتمام المتحدّثين باللغة الفارسية. لهذا السبب، اختار الشاعر عالمى درابجردى الذى كان يتبع أسلوب سعدى في الغزل، الموضوع الأساس لمقطوعته العبارة الأولى من مقطوعة سعدى كرديف لمقطوعته. أنشدت المقطوعتان على نفس المستوى من التفكير والمحتوى في موضوع واحد يتمحور على الحزن وألم فراق المحبوب. ويلاحظ أن الشكل ونسيج النص كلاهما في خدمة المحتوى والموضوع. ورداً على الأسئلة التى أثيرت في هذه الدراسة، ينبغى أن نقول: إن المقطوعتين عبّرتا عن مشاعر الشاعرين وعواطفهما بلغة حزينة وكلمات ذات شحنة عاطفية سلبية تجلّت في شكل وظاهر النص الشعرى. وقد نجح درابجردى الذى انتهج أسلوب سعدى في اللغة والفكر، في إثبات تأثره وانتمائه لسعدى من خلال أسلوبه في الشكل والمحتوى الذى اتبعه في المقطوعة المذكورة.

٢. على المستوى اللغوى، استخدمت كلمات وعبارات حملت في طياتها شحنات عاطفية سلبية، واستطاع كل من الشاعرين أن يرسّخا معنى سلبياً في ذهن المتلقّى من خلال عبارة "دعنى أبكى" والكلمات السلبية الأخرى. تمكّن عالمى وسعدى من إخراج اللغة الشعرية من المرونة المألوفة إلى إبراز النص الشعرى من خلال إقامة علاقات دلالية بين الألفاظ والعبارات بالإضافة إلى التطابق والتضاد.

٣. على المستوى الصوتى والموسيقى، نظمت المقطوعتين في تفعيلة واحدة (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) ونفس البحر (مضارع مثنت أخرب). وإن كان هناك فرق واضح في أن مقطوعة عالمى مردفة بينما مقطوعة سعدى مقفّاة. استخدم كلا الشاعرين الموسيقى الداخلية والخارجية بشكل فنى ورائع. في الموسيقى الداخلية، يوضح تكرار الصوامت والصوائت حزن الشاعرين ومعاناتهما بشكل باهر.

٤. من خلال تحليل ودراسة المقطوعتين على المستوى الجمالى، تمكّن سعدى وعالمى من خلال استخدام العناصر الخيالية (التشبيه، الاستعارة، الكناية، مبالغة، إلخ) من إخراج لغتهم الشعرية من حالتها الطبيعية إلى إبراز النص الشعرى والتركيز على أدبية الشعر. ومن خلال استخدام عناصر خيالية مناسبة وبديعة، توصّلا إلى التناسق

والتوافق بين الشكل والمحتوى؛ ولغتهما تتجه نحو البساطة والسهولة رغم استخدامهما التقنيات والصناعات الكلامية والبديعية.

وإلى جانب أوجه التشابه، هناک بعض الاختلافات يمکن ملاحظتها في المقطوعتين: ١- غزال عالمي كما جاء مردف (يحتوي على الرديف)؛ لكن مقطوعة سعدي مقفّاة. وهذه الميزة في مقطوعة عالمي تسببت في حيوية وديناميكية لغته الشعرية ومنحتها السرعة والقوة. ٢ - مقطوعة عالمي نظمت بكل إيجاز وهذا يدلّ على نفاد صبر الشاعر وقلقه. بينما مقطوعة سعدي نظمت بإسهاب وإطناب. ٣- نظمت أبيات مقطوعة الشاعر عالمي في سبعة أبيات بينما مقطوعة الشاعر سعدي نظمت في ثمانية أبيات.٤ – جاء التخلّص أو لقب الشاعر عالمي في البيت الأخير بينما في مقطوعة سعدي ذكر التخلّص في البيت قبل الأخير.

لا ينبغي تجاهل أن الشاعر سعدي، شاعر مبدع وأديب متمكّن عاش في القرن السابع الهجري وهو متقدّم زمنياً على الشاعر عالمي، وهو رائد في خلق الصور الخيالية واللغة التعبيرية والصناعات البديعية في الغزل ومنفوق على الشاعر عالمي والشعراء الذين لحقوه فيما بعد. صوّر سعدي ألم الهجر وفراق الحبيب بصورة رائعة في ذهن القارئ، وحاول الشاعر عالمي (م: ٩٧٥هـ)، وهو شاعر العصر الصفوي، انتهاج لغة سعدي الشعرية والتعبيرية. وقد نجح قدر الإمكان في استخدام الصور الخيالية والصناعات البديعية والتعبيرية في لغته الشعرية.

المصادر والمراجع

احمدی، بابک. (١٣٨٠ش). ساختار وتأويل متن (هيكل النص وتفسيره). ط ٥. طهران: مركز.

بشيری، محمود وطاهره خواجه‌گيری. (١٣٩٠ش). «بررسی سه غزل سنايی بر پايه نقد فرماليستی با تأكيد بر آرای گرامون وياكوبسن» (دراسة ثلاث مقطوعات غزلية لسنائي على أساس النقد الشكلي اعتماداً على آراء جرامون وجاكوبسن). پژوهش‌نامه زبان وادبيات فارسی. السنة الثالثة. العدد ٩. صص ٩٢-٧٣

پاينده، حسين. (١٣٨٨ش). نقد ادبی ودوموكراسی (النقد الأدبي والديمقراطية). طهران: نيلوفر.

ـــــــــــ (١٣٩٧ش). نظريه ونقد ادبی؛ درسنامه‌ای ميان رشته‌ای (النظرية والنقد الأدبي؛ المنهج متعدد التخصصات). المجلد الأول. طهران: سمت.

حســـن‌لی، کاووس. (١٣٨٧ش). «بازخوانی فرمالیســـتی غزلی از بیدل» (إعادة القراءة الشكلية في مقطوعة غزلية للشاعر بيدل). فصلنامه نقد ادبی. السنة الأولى. العدد٢. صص٢٩- ٣٨

حســـینی مؤخر، سیدمحسن. (١٣٨٢ش). «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا» (طبيعة الشعر من وجهة نظر نقاد الأدب الأوروبيين). فصلنامه پژوهش‌های ادبی. الســـنة الأولى. العدد٢. الخريف والشتاء. صص ٩٠-٧٣

ســـپه‌وندی، مسعود وفرانک فرشید. (١٣٨٩ش). نقد ادبی؛ آشـــنایی با مکاتب نقد وآفاق نقد عملی (التعرف على مع مدارس النقد والنقد العملي). ط ١. اراک: نویسنده.

شمیسا، سیروس. (١٣٨٨ش). نقد ادبی. طهران: میترا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا.(١٣٧٠ش). موسیقی شعر.ط ٩. طهران: آگاه.

ـــــــــــــــــ .(١٣٩١ش). رستاخیز کلمات (قيام الكلمات). طهران: سخن.

صفوی، کوروش. (١٣٩٠ش). از زبان شناســـی به ادبیات (من اللسانيات إلى الأدبيات). مجلدان. ط ٣. طهران: سوره مهر.

عالمی دارابجردی، میرزا ســـهراب. (٩٧٥ق). مخطوطة. فهـــرس المخطوطات الإيرانية. طهران: مكتبة إيران الوطنية.

عبدالله، صفر. (١٣٩٠ش). «تحلیل زیبایی‌شـــناختی دو غزل ســـعدی» (جماليات اللغة الشـــعرية في مقطوعتين غزليتين لســـعدي). بوابة العلوم الإنسانية الشاملة. دراســـات حول سعدي. الكتاب الرابع عشر (الغزليات). صص٨٦-٧٤

علوی مقدم، مهیار. (١٣٨١ش). نظریه‌های نقد ادبی معاصر؛ صورت‌گرایی وساختارگرایی (نظريات النقد الأدبي المعاصر؛ الشكلية والبنيوية). ط ٢. طهران: سمت.

فروغی، محمدعلی. (١٣٧٤ش). کلیات سعدی. طهران: رها.

قویمی، مهوش. (١٣٨٣ش). آوا والقا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث (الأصوات اللغوية ونطقها؛ مقاربة لشعر أخوان ثالث). طهران: هرمس.

کاشـــانی، میرتقی‌الدین. (١٣٩٢ش). خلاصة الأشـــعار وزبدة الأفكار(شـــيراز وضواحيها). تصحيح نفیسه ایرانی. ط ١. طهران: میراث مکتوب.

لقمان، سیّده حورا ومهناز رمضانی. (١٣٩٤ش). ادب پارسی (فارسی عمومی). طهران: راز نهان.

معین، محمد. (١٣٧١ش). فرهنگ فارسی (المعجم الفارسي). المجلد الأول. ط٨. طهران: امیرکبیر.

مکاریک، ریما. (١٣٨٥ش). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی (موسوعة النظريات الأدبية). ترجمة م. مهاجر وم.نبوی. طهران: آگاه.

میرصادقی، میمنت. (١٣٧٣ش). واژه نامه هنر شاعری (قاموس فن الشعر). طهران: کتاب مهناز.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة العاشرة – العدد السابع والثلاثون – ربيع ۱۳۹۹ش / آذار ۲۰۲۰م

صص ٦٩ ـ ٤٥

التهجين في الرواية الجزائرية المعاصرة على ضوء نظرية هومي بابا (رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص أنموذجا)

محمد تدو (الكاتب المسؤول)*

عليرضا شيخي**

الملخص

يتعـرّض المهاجـرون لتغيرات جذريـة في كيفيـة التعامل مع البيئـة الجديدة أثناء الهجـرة وإن هاجس الحفاظ على الثقافة الوطنية من جهة والتواصل البناء مع البيئة الجديـدة من جهة أخرى يعتبران من تعقيدات تعامل مجتمع المهاجرين مع السـكان الأصليـين. بما أنّ الرواية والقصة من أكثر الأدوات خلـودا لتصوير التحديات التي يواجههـا المهاجرون عند اعتناقهم الهوية المزدوجة، تناول العديد من الكتّاب العرب في أعمالهم الأدبية موضـوع المهاجرين في أوروبا، منهم الروائي الجزائري المعاصر عمارة لخوص في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" التي تدور أحداثها حـول المهاجرين من دول العـالم الثالث الذين هاجروا إلى إيطاليا.يرسـم الروائي أزمات هوية المهاجرين والتناقضات الثقافية والاجتماعية والدينية التي تعرّضوا لها في البلد المسـتضيف. يحاول المقال الحاضر إلى تحليل موضوع الهجنة في شـخصية المهاجرين على ضوء آراء هومي بابا الناقد الأميركي ذو أصل هندي مستعينا بالمنهج الوصفي التحليلي، ومن أبرز النتائج التي توصلنا إليها هي أن لخوص يجسّـد الهوية المهجنة للمهاجرين في شؤون كالدين والطعام واللغة والاسم والعادات والتقاليد وأنّ معظـم المهاجرين الجدد ماعدا بطل الروايـة؛ أمديو غير قادرين على خلق الخطاب والتبادل الثقافي مع السـكان الأصليين، وقد يـؤدي عجزهم على التعامل مع فضاء الهجرة إلى عدم تمكنهم من قبول الهوية الجديدة.

الكلمات الدليلية: أدب الهجرة؛ الهوية المهجنة؛ كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؛ عمارة لخوص؛ هومي بابا.

*. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني(ره) الدولية، قزوين، إيران
tadou66@gmail.com

**. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام الخميني(ره) الدولية، قزوين، إيران
shaikhi@hum.ikiu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ۱۳۹۸/٤/۲۷ش تاريخ القبول: ۱۳۹۸/۱۰/۲ش

المقدمة

إن أدب الهجرة يطلق بشكل عام على القصص التي يكتبها المهاجرون أو ما يروى من قصص المهاجرين واللاجئين والمنفيين. يعود تاريخ الهجرة والنزوح في الشرق إلى ستة قرون قبل الميلاد. منذ أن احتل الغزاة مدينة بابل وغادر السكان أوطانهم، تطلق على "diaspore" بمعنى طرد اليهود من مدينة بابل في اللغة اليونانية كما أنها مستخدمة بنفس المعنى مع اختلاف بسيط في الوصف في اللغات الأوروبية. (حق شناس والآخرون، ١٣٨١ش: ٤٣٠؛ Soukhanov,2005: 2107 ؛Gwinn: 1991: 370) يرجع تاريخ دخول مصطلح "أدب الهجرة" في أدب وثقافة الدول الغربية السياسي إلى سنوات مابعد الحرب العالمية الأولى والثانية. إن وجود الأبعاد المختلفة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية للهجرة جعلتها محل نقاش الدراسات البينية في العلوم الإنسانية. يتعرّض المهاجرون لتغيرات جذرية في كيفية التعامل مع البيئة والثقافة والعادات الجديدة في بلد الأصل والمقصد أثناء الهجرة والانتقال من وطنهم. إن توقّف العملية الطبيعية للتواصل البشري مع بيئتهم يجعلهم يشعرون بالغربة وعدم الانتماء للبيئة التي يعيشون فيها. إن هاجس الحفاظ على الثقافة والعادات والتقاليد الوطنية من جهة والتواصل البناء مع الثقافة والبيئة الجديدة من جهة أخرى، يعتبران كجزء من تعقيدات تعامل مجتمع المهاجرين مع السكان الأصليين. تعتبر الرواية والقصة من أكثر الأدوات خلودا لتصوير التحديات التي يواجهها المهاجرون عند اعتناقهم الهوية المزدوجة. تناول العديد من الكتاب موضوع المهاجرين في أعمالهم الأدبية ومنهم الكاتب والروائي الجزائري المعاصر المبدع عمارة لخوص الذي صّور حياة المهاجرين في عمله الروائي؛ "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك". لخّوص الذي هاجر وطنه الجزائر منذ زمن بعيد ويقيم حاليا في إيطاليا، في عمله الأدبي هذا يرسم للقارئ ظروف المهاجرين في المجتمع الغربي ويصور حياتهم في الفضاء الثالث ويتناول موضوع الهجنة وأزمة الهوية. إن سبب اختيار نظرية مابعد الاستعمار لتحليل موضوع الهجنة في شخصيات المهاجرين يكمن في إمكانية تسمية أدب ما بعد الاستعمار بأدب الهجرة. لأنه يجعل المهاجرين يتنقّلون من بلدهم الأصلي إلى بلد آخر وتتم دراسة

المشـــاكل التی تحدث للمهاجرين أثناء تنقّلهم ومدى تأثـــيره على هويّتهم ويعتبر ذلک من مواضيع نقد مابعد الاســـتعمار. بالتّالی تحاول الدراســـة الحالية تحليل مفهوم الهجنة فی شخصيات رواية "كيف ترضع" على ضوء نظريات"هومی بابا" المنظر الأميركی ذی الأصول الهندية مستعينة بالمنهج التحليلی- الوصفی. لذلک فی البداية قد جاء التعريف بالمؤلف وملخص الرواية ثم اســـتعرضت العلاقة بين نقد مابعد الاســـتعمار ونظرية بابا ومن ثم تم تحليل بعض القضايا مثل الهوية وأنواع الهجنة وأخيرا اختتم البحث بخلاصة ما توصّل إليه الباحثان فی بحثهما هذا.

أسئلة البحث

١. كيـــف تهجنّت شـــخصيات المهاجرين فی رواية "كيف ترضـــع من الذئبة دون أن تعضّک" بواسطة العيش فی الفضاء الثالث؟

٢. فـــی رواية "كيـــف ترضع" أيّهما له تأثـــير أكبر على ثقافة المهاجـــر؛ ثقافة البلد المستضيف أو ثقافته الوطنية؟

٣. فی أی أمور، تجسّدت هجنة شخصيات المهاجرين فی الرواية كيف ترضع؟

فرضية البحث

١. يمكـــن القـــول إن العيش فی الفضـــاء الثالث يتطلب تخلّی الشـــخص عن ثقافته وعاداته وتقاليد بلاده وأن يذوب تماما فی ثقافة الدولة المستضيفة، يبدو أن بطل القصة هو الشـــخصية الوحيدة التی يعيش فی هذا الفضاء وتجاوز الفضاء البينی، بينما لاتزال تبقى الشخصيات الأخرى فی الفضاء البينی.

٢. يبدو أن تأثير ثقافة البلد المســـتضيف على كل شخصية تعيش فی الفضاء الثالث اكـــبر مـــن ثقافته الوطنية، كما يمكـــن القول إن الثقافة الوطنية تطغـــی على ثقافة البلد المستضيف بالنسبة إلی الشخصيات التی تعيش فی الفضاء البينی.

٣. من خلال دراســـة شـــخصيات الرواية، يبـــدو أن لخوص يجسّـــد الهوية المهجنة للمهاجرين فی شؤون عديدة مثل الدين والأكل واللغة والاسم والعادات والتقاليد.

خلفية البحث

خلفية البحث تشتمل على قسمين: القسم الأول يحتوى على الكتب والمقالات المنشورة عن قراءة مابعد الاستعمار التى تعتمد على رؤية هومى بابا وأهم المصادر فى هذا الموضوع كتاب"موقع الثقافة" الذى يتناول فيه بابا مواضيع عدة مثل الهوية والمحاكاة والهجنة ويقوم بإعادة تعريف العديد من المواضيع المتعلقة بالدراسات الثقافية، بالإضافة إلى ذلك أنّه نقد الدراسات التى جرت حول المناهج الثقافية المختلفة. كما ثمّة بعض الدراسات الجادّة أهمّها:

١. مقالة "خوانش پسااستعمارى تجربه‌ى مهاجرت در رمان "أصابع لوليتا" اثر واسينى الاعرج از ديدگاه هومى بابا" للباحثين سيدحسن فاتحى وفرامرز ميرزائى وبى‌بى راحيل سن‌سبلى (دراسة العناصر المهجّنة فى هذه الرواية الجزائرية على ضوء نظريات هذا المنظر)، المنشورة فى مجلة نقد الأدب العربى بجامعة بهشتى، ١٣٩٥ش.

٢.مقالة "خوانش پسا استعمارى از رمان مردم جولاى" لمينو جوان مولايى ورضا ياوريان وهى دراسة الثنائيات الضدية على ضوء نظرية هومى بابا. (المنشورة فى فصلية نقد اللغة والأدب الأجنبى) بجامعة الشهيد بهشتى، العدد٥، ١٣٩٢ش.

٣.هويت زن شرقى مهاجر در آثار جومپا لاهيرى ومهرنوش مزارعى از ديدگاه هومى بابا»: دراسة مقارنة بين هوية المرأة الإيرانية والهندية على ضوء نظريات هومى بابا للباحثين أميد ورزنده وسيد رضا إبراهيمى. (المنشورة فى مجلة فصلية تخصصية للأدب الفارسى) بجامعة آزاد فى سنندج، العدد١١، ١٣٩١ش.

القسم الثانى: الدراسات التى تناقش روايات "عمارة لخوص"و هى تشمل:

١."سيميائية العتبات فى رواية كيف ترضع ... لعمارة لخوص (دراسة سيميائية لهذه الرواية من خلال طرائق التحليل السيميائى) " للباحثة "زهيرة بولفوس"، المنشورة فى مجلة العلوم الإنسانية فى الجزائر، العدد٤٦، ٢٠١٦م.

٢."الأنا والآخر فى الرواية الجزائرية؛ قراءة فى نص كيف ترضع .... لعمارة لخوص" (دراسة علاقة المهاجرين فى هذه الرواية بسكّان إيطاليا وكيفية تعاملهم معهم) للباحث الجزائرى "محمد فايد"، المنشورة فى مجلة "الآفاق العلمية الجزائرية"، العدد١١،

٢٠١٦م.

٣.رسـالة جامعية معنونة "تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات التلقى" (دراسـة جماليات التلقّى فى روايات لخوص) لـ"أحلام العلمى"، تم نقاشها عام ٢٠١٦ فى الجزائر.

٤. رسـالة جامعية تحت عنوان" الحواريـة فى رواية "كيف ترضع" "لآمال روايقية" (دراسـة حول سيرة المنفى وواقع المهاجر وما يعانيه من عنصرية وتهميش فى إيطاليا) تم نقاشها عام ٢٠١٩ فى الجزائر.

حسـب معلومات الباحثين إن هذه الدراسـة هى أول دراسـة مستقلة تتناول موضوع تهجين هوية الشخصيات الروائية فى أعمال الكاتب الروائى على ضوء نظرية "هومى بابا" كما أنّها أول دراسـة تناقش موضوع أعمال لخوص الروائية فى إيران و تعرّفه إلى الأوساط العلمية والأدبية فى البلاد.

شذرات من حياة الروائى

عمارة لخوص من مواليد الجزائر العاصمة عام ١٩٧٠م. تخرّج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر، وواصل دراسـته وحصل على الدكتوراه مـن جامعة روما فى الأنثروبولوجيا ويقيـم حاليا فى مدينة نيويورک الأمريكية. غادر بـلاده إلى إيطاليا عام ١٩٩٥م كان يعمل صحفيا فى الإذاعة الوطنية الجزائرية ويعانى على غرار الكثيرين من الصحافيين الجزائريين من مشاكل مختلفة، اشتغل فى البداية فى مجال الهجرة فى جمعية تعنى بحقوق المهاجرين واللاجئين السياسيين، ثم فى وكالة للترجمة، ووكالة الأنباء الإيطالية، ليتفرّغ للكتابـة والأدب نهائيا عام ٢٠٠٦م. (لخوص، مقابلة شـخصية: ١٣يونيو٢٠١٣م، قناة ٢٤الفرنسية بالعربية)

عندما هاجر إلى إيطاليا، عشـق اللغة الإيطالية وآدابها، لأنّه وجد سـهولة فى تعلّم اللغة الإيطالية لسـببين، أولهما هو نشـأته فى بيئة متعددة اللغات (العربية والأمازيغية والفرنسـية) وهذا شكّل أرضية له لاكتساب لغة جديدة والثانى هو قرابة الإيطالية من الفرنسـية، فقرّر أن يكون كاتبا مزدوج اللغة وهذا الأمر يجعله الروائى العربى الوحيد

الـذى يكتب باللغتين فى نفس الوقت. فكل رواية لها طبعة بالإيطالية وأخرى بالعربية. هو لا يترجم وإنما يعيد إنتاج نص رواياته بشـكل جديد. رواياته هى"كالتوائم، وُلِدت من رحم واحد" ولكنها مختلفة من حيث البنية واللغة وبناء الشخصيات.(لخوص، مقابلة شـخصية: ٢٩يناير ٢٠١٥م، قناة الجزيرة الإخبارية) يقـول جابر عصفور عنه: «يبدو لخـوص أمينا لذاته وفنه ويميز بـين نصين ينقطعـان فـى نقـاط ويختلفان فى أخرى، ويشـدد على ذلك بإعطاء عنوان يختلف عن نظيـره فـى اللغـة الأخرى.» (عصفور: ٢٠١٢م: ١٧)

نشـر روايتـه الأولى"البق والقرصان" فـى طبعة مزدوجة اللغة عربيـة إيطالية فى رومـا عـام ١٩٩٩م. وصدرت روايته الثانية "كيف ترضع مـن الذئبة دون أن تعضك" فـى الجزائر عام ٢٠٠٣م. أعـاد كتابة هذه الرواية بالإيطاليـة وصدرت عام ٢٠٠٦م بعنوان"صـدام الحضارات حول مصعد فى سـاحة فيتوريو حيث نالت نجاحا كبيرا فى إيطاليا وتم تحويلها إلى فيلم سينمائى عرض فى قاعات السينما الإيطالية عام ٢٠٠٤م. أما الرواية الثالثة التى صدرت عام ٢٠١٠م فهى تحمل عنوان "القاهرة الصغيرة" وهى محاكاة لعنوان رواية لنجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" والمعروف أن لخوص من المغرمين بالسـينما الإيطالية. (خمـرى، ١٣٩٤ش: ٣٠٦-٣٠٥) وصدرت روايتـه الرابعة "فتنة الخنزير الإيطالى الصغير فى حى سـان سـالفاريو" والخامسة "مزحة العذراء الصغيرة فى شارع أورميا.» (لخوص، ٢٠١٠م: ٢١٣)

حاز لخوص على جوائز أدبية عدة منها جائزة "فلايانو" الأدبية الدولية عام ٢٠٠٦، إضافة إلى جائزة المكتبيين الجزائريين عام ٢٠٠٨م (لخوص، ٢٠١٢م: الموقع الشخصى) ولم تنحصر شـهرته فى إيطاليا فحسـب، بل ترجمت أعماله من الإيطالية إلى الفرنسية والإنكليزية والهولندية والألمانية والكورية وأخيرا إلى اليابانية.

ملخّص الرواية

تحكـى رواية كيف ترضع حكاية مجموعة مـن المهاجرين الذين تقاطعت مصائرهم وتشابكت حياتهم فى روما، جاءوا من دول العالم الثالث ليبحثوا عن حياة جديدة فى

قلب العاصمة القديمة للقارة الخضراء. إن حياتهم صعبة، عانوا كثيرا من العنصرية ومن الملاحقات بسبب أن معظمهم لايملك وثائق رسمية. تتطّور الأحداث لما يكتشف سكان المبنى جثة شـاب إيطالي؛ "لورنزو مانفريـدي" داخل مصعد المبنى الملقّب بالغلادياتور ويتزامـن قتله مـع اختفاء المهاجر الجزائـري "أحمد" المعروف بـ"أمديـو" والذي يتهم بالجريمة بسبب اختفائه بعد الجريمة وخلافاته مع القتيل.

في الرواية كثير من الأسـئلة التي تطرحها شـخصياتها عن الهوية والهجرة وحياة المهاجرين وعن العنصرية والطابع الصراعي الذي يضبط علاقة الإيطاليين بغيرهم، كما أنها تعالج قضايا متعلقة بالخصوصيات الثقافية للجماعات البشـرية في سياق الظروف الدولية العامة التي ميزّت العلاقة بين الغرب والإسـلام عقب أحداث ١١من سـبتمبر ٢٠٠١م، خاصة مع الشرعية التي اكتسبه موضوع صراع الحضارات.

قـرّر أحمد السـالمي بطل الرواية الخـروج من الجزائر في صمـت، بعدما لم يتحمّل مـا حدث لحبيبتـه بهجة حيث قتلت من طرف الجماعات المسـلحة، لذلك يهاجر إلى إيطاليا يغيّر اسمه إلى "أمديو" وتزوج من امرأة إيطالية وأتقن الإيطالية، فظن الجميع أنه إيطالـي وليس مهاجرا. كان يقضي حوائج المهاجرين ولذلك أصبح محبوبا لدى الجميع خاصـة المهاجرين. صوته حاضر في الرواية بعد كل حضور لشـخصية أخرى، يوضح ويفسّر جميع الطباع والمواقف يصدّق ويؤكد أقوال شخصيات القصة دون أن يفصح عن شخصيته وجنسيته إلاّ في نهاية الرواية.

ومن الشـخصيات الأخرى برويز صمدي اللاجئ الإيراني الهارب من شـيراز بعد عثور لجنة الثورة على بعض منشـورات السياسـية في مطعمه وهدّد بالموت وهو الذي يعانـي من الاندماج في المجتمع الإيطالي بسـبب اللغة وتقييـد فرص العمل له وبوّابة العمارة؛ بندتا اسبوزيتا من سكّان النابولي من جنوب إيطاليا الكارهة للأجانب ولغير سـكان الجنوب و"إقبال أميرالله" المهاجر المسـلم من بنغلاديش الذي يعدّ أمديو زبونه الإيطالـي المفضّـل الذي يتعامل معه بالتسّـامح وهو غير عنصـري وأفضل من بعض المسـلمين المتطرفين. و"إلزابتا فابياني" العنصرية ومغرمة بالكلاب. ثم "ماريا غونزاليز" المهاجـرة البيروفية غير الشـرعية التي هاجرت لإعالة أهلها الـذي تتحمل من أجله

مشـــاكل عديدة حتى الاغتصاب."أنطونيو مارينى" الأستاذ الجامعى المنحدر من مدينة ميلانو من شمال إيطاليا وهو عنصرى لدرجة أنه لايميّز بين سكان الجنوب وبين المهاجرين ويعتبر نفســه متحضرا خلافا لسكان روما. "ســاندرو داندينى" صاحب النادى الليلى الذى يرتاده أمديو كثيرا والذى صار صديقا له."ستيفانيا مسّارو" زوجة أمديو صاحبة وكالة ســياحية وهى امرأة إيطالية وتدعم أمديو فى جريمة القتل كما أنّها على يقين من براءته."عبدالله بن القدور" ابن بلد أمديو؛ المســلم المتطرّف الذى يزاول مهنة بائع سمك فى روما ولديه أفكار رجعية وقشــرية عن الإسلام حيث يظنّ أن المسلم الحقيقى يجب أن يكون عربى اللسان.

توصلّت الشــرطة فى البدايــة إلى أنّ أحمد هو قاتل الغلادياتور بســبب خلافاتهم المســتمرة، لكن هذه القضية تتغير بعد أن يتأكــد من أن أمديو تعرّض إلى حادث مرور ونقله إلى المستشــفى تزامنا مع جريمة قتل لورانزو فى العمارة ويكتشــف أخيرا أن من قتله هى جارة أمديو؛ إلزابتا فابيانى".

خطاب ما بعد الاستعمار

يتنــاول مفهوم ما بعد الكولونيالية «آثار الاســتعمار علــى الثقافات والمجتمعات. ولمصطلح "ما بعد الكولونيالى" بحســب استخدام المؤرّخين له فى الأصل عقب الحرب العالمية الثانية فى سياقات مثل دولة ما بعد الكولونيالية، معنى تاريخى تسلسلى واضح، إذ يشــير إلى فترة ما بعد الاســتقلال. على أى حال، فقد استخدم النقّاد الأدبيون هذا المصطلح بداية من أواخر الســبعينيات لمناقشة الآثار المتعدّدة للاستعمار.» (أشكروفت وآخرون، ۲۰۱۰م: ۲۸۲) هذه النظرية «هى جزء من حقل النظرية الثقافية أو الدراسات الثقافيــة متعددة الفروع الذى يعتمد على الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والدراســات الإثنيّة والنقد الأدبى والتاريخ والتحليل النفســى وعلم السياسة والفلسفة فى تفحصّه النصوص والممارسات الثقافية المختلفة.» (ثابت، ۲۰۱٤م: ۱۰٤) ومن خلال الاقتراض من النظريات والمدارس مثل ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية والنسوية وغيرها، تحولت الى نظرية بينية وديناميكية. لكن القواسم المشتركة بينها أن الإجماع يدور حول الاضطهاد

الاستعماری والنیوکولونیالی ومقاومة الاستعمار والهجرة وعواقب الاختلاط الثقافی وما إلی ذلک. (موسوی ودرودی، ١٣٩١ش: ٤٣-٤٩) وتشیر الدراسات الأخیرة إلی أنّ عدد الهجرة التی جرت فی العقود الأخیرة خاصة بعد ظاهرة الربیع العربی عام ٢٠١١م ازدادت أکثر من أی وقت مضی.

یمکن دراسة موجة الهجرة کظاهرة جدیدة، کنتیجة لعالم ما بعد الاستعمار من وجهات نظر مختلفة. إن أدب الهجرة یروی قصة حیاة المهاجرین وقضایاهم اقتصادیا واجتماعیا وثقافیا فی بلد أجنبی. یذوب جغرافیا الثقافة العالمیة الهویات الفردیة ویغیّر مفاهیم کاللغة والمکان والعرق ویضع الأسس للدراسات الثقافیة ودراسات ما بعد الاستعمار. یحاول هذا النقد إلی دراسة المشاکل التی تطرأ علی المهاجرین من خلال الأدب وفی قالب الروایة.

إن أبرز المنظرین فی نقد ما بعد الاستعمار ومجال الهجرة هو هومی بابا کاتب أمیرکی ذو أصول هندیة. «ولد بابا فی مدینة "مومبای" عام ١٩٤٩م فی الهند، درس الأدب الإنجلیزی وتخرج فی جامعة أکسفورد. درس بإنجلترا ثم فی الولایات المتحدة فی جامعة هارفارد ویعد من دارسی النظریة مابعد الکولونیالیة. برز اسمه من خلال طرحه لمفهوم "التهجین" ویری أن التفاعل بین المستعمِر والمستعمَر یؤدی لیس إلی انصهار المعاییر الثقافیة التی تؤکد السلطة الاستعماریة فحسب، بل تهدد أیضا فی محاکاتها بزعزعة استقرارها وهذا ممکن لأن هویة المستعمر فی حد ذاتها غیر مستقرة إذ توجد فی وضع معزول و مغترب.» (کارتر، ٢٠١٠م: ١٢٧) ویری الباحث شیرزادیان أن «تعدّد مکان المیلاد ومکان الدراسة ومکان العیش لهذا المثقف، قد جعله من أکبر المنظرین تأثیرا فی ثقافة التشرد والتعددیة الثقافیة.» (شیرزادیان، ١٣٨٨ش: ١٩)

قد کتب بابا الکثیر عن تجربة الهجرة ومن خلال «التأکید" علی مفاهیم مثل "الهجنة" و"التشرّد" و"المنفی" التی تشیر فی الغالب إلی إقامة المهاجرین غیر الأوروبیین فی الدول الغربیة واندماجهم فی هذه الحضارة ومن خلال التحدّث عن موقف "الانزعاج فی الوطن- الذی اعتبره منتوجا للاستعمار- یدعو إلی خارج الحدود الوطنیة والتداخل الثقافی کما أنه یصف الشخص المهاجر والمنفی رمزان قد وقعا فی هذا

الموقف.» (ذاكری، ١٣٩٢ش: ٦٢) كما تحدّث بابا بشكل مطوّل عن التاريخ ووجوب دراسته في كتابه؛موقع الثقافة قائلا: «يمكن تعلم أعظم دروس الحياة ممن تعرضوا لمعاناة التأريخ من نزوح وأسر.» (Bhabha, 1994: 246) إن اعتقاد بابا فی الهوية أنه يعتبرها غير ثابتة بطبعها«ومن خلال مبادرة نظرية الهجنة يجعل تحدّی مفاهيم الهوية والثقافة والجنسية فی صلب اهتمامه»كما يری أن «الهجنة هی الهامش الذی تتقاطع فيه الخلافات الثقافية مع بعضها البعض وتخلّ بالهوايات المستقرّة التی تدور حول النزاعات حول الماضی والحاضر.» (شاهميری، ١٣٨٩ش: ١٥٧) يعتقد البابا أن الهجنة ووضعية المجازة/العتبة (liminality) تختلفان معا حيث أنّ بابا «يعتبر الهجنة عملية الاندماج الثقافی الذی يختار فيه المهاجر جوانب من ثقافة الدول المستضيفة ثمّ يقوم بإعادة بناءها وإصلاحها وفی النهاية تتغيّر؛ لكن تواجه المهاجر فی وضعية المجازة/ العتبة الغموض لأنه يقع بين خياری الانفصال من الوضعية المجتمعية الأولی والاتصال بالثانية ولهذا يمكننا إطلاق تسمية التجربة العابرة عليها. (نجوميان، ١٣٩٣ش: ٧) فيقترح بابا الفضاء الثالث الذی تتلاشی فيه السياسة الثنائية القطبية ولا يشعر الشخص بأی شعور تجاه ثقافة وطنه.(سپهوند، ١٣٩٤ش: ٦٨-٦٩) لذلک يمكن القول إن وضعية المجازة/ العتبة هی مرحلة وسيطة بين الانفصال من حياة المهاجر فی وطنه وبين الاندماج فی مجتمع بالدولة الأجنبية التی عاش فيها.

من ناحية أخری، من خلال استخدام مفهوم "الآخر" فی تحليل العلاقة المستعمِر-المُستعمَر يشدد بابا علی الترابط المتبادل والبنية ثنائية الاتجاه فی عقليّة الجانبين. (شاهميری، ١٣٨٩ش: ١٥٩) لذلک، يمكننا تقديم موضوع "الآخر" الذی يتعلّق بالمستعمِر والمستعمَر فی العلاقة بين المهاجرين والمجتمعات الأجنبية التی يكون فيها المهاجر ضيفا غير مدعو وينظر إليه بنظرة "الآخر". (افشاری وزاهدی، ١٣٩٢ش: ١٥١) إن تمثيل "الآخر" فی السياق الاستعماری مهم للغاية وإن هذه التمثيلات قبل كل شیء تمثّل الوجه الخفی للشخص الذی يلجأ إليها. غالبا ما يحاول المركز تقديم صورة مشوّهة عن "المهمّش (الآخر) باستخدام الصور والقوالب النمطية. من وجهة نظر بابا، ليست مهمّة الباحث فی حقل ما بعد الاستعمار هو إلقاء نظرة عابرة علی هذه الصورة المشبوهة

أو إعلان ما إذا كانت هذه النظرة إيجابية أم سلبية فحسب، بل عليه تحليل العمليات الأساسية التى صاغت هذه الصور والقوالب. (فرهمندفر ونجوميان، ١٣٩٢ش: ٦)

إن موقع الثقافة هو الفضاء البينى فى منظور بابا، لذلک إن الهويات الثقافية هى هويات بينية وهجينة. إذن يمكن القول إن الهوية وعلى نطاق أوسع، الأشكال الثقافية ليست لها بؤر، بل هى عملية ذات نهاية مفتوحة يعاد تعريفها دائمًا. بالإضافة إلى ذلک، إن الهجرة بالنسبة لبابا هى نوع من الترجمة الثقافية و يعتقد أنّ المهاجر يترجم الثقافات ويتجاوز الحدود ونتيجة هذه النظرية لاتعدو أن تكون سوى تهجين الهوية وتهجين الثقافة. (فرهمندفر،١٣٩٣: ٢٩)

معالجة تحليلية لموضوع الهجنة فى رواية كيف ترضع

إن العيش فى بيئة تختلف اختلافا جوهريا عن مسقط رأس الشخص تخلق هوية «تتجلّى فى بيئة متناقضة وثنائية وهذا قد يساعده على فهم غرابة التنوع الثقافى.» (شاهميرى،١٣٨٩م: ١٥٨) ونرى من خلال دراسة رواية "كيف ترضع" أن الهجنة تتمثّل فى مرتكزات كالدين واللغة والاسم والأكل والعادات والتقاليد التى ستأتى تفاصيلها على النحو التالى:

التهجين فى الهوية

تعتبر الهوية من مفاهيم العلوم الاجتماعية الأساسية وعلم الاجتماع الثقافى على وجه الخصوص وهناک خلافات كثيرة حول تعريفها مثل غيرها من مفاهيم العلوم الاجتماعية وقد تناول ذوو الاختصاص جوانب متعددة فى تعريفها. وقد اقترح العلماء مستويات متعدّدة للهوية من مختلف المجالات على سبيل المثال، «إن علماء الاجتماع يعتقدون أن الهوية هى شعور يحصل عليها الشخص فى مجتمع ما ثم يدرک بشعور الهوية المشتركة اعتمادا على القواسم المشتركة بينه وبين الآخرين أو خلافاته معهم.» (لک، ١٣٨٤ش: ١١٣) يرى علماء النفس مثل "جان بياجيه" و "سيغموند فرويد" أن أساس تكوين الهوية الإنسانية تحدث فى مراحل نموّه المختلفة . (قمرى وحسن زاده،

١٣٨٩ش: ٣)كما أنَّ الهوية والشعور بها في علم النفس «تعتبران من خصائص الفرد الشخصية والشعور بالهوية عبارة عن شعور الإنسان بالنسبة إلى استمرار حياته النفسية والوحدة التي يشعر بها في الظروف المتغيّرة؛ لذلك من منظور علم النفس، إن الهوية تكسب المعنى عندما يواجه الإنسان شخصا آخر و الآخر هو عبارة عن أفراد المجتمع الآخر أو الأدوار التي يحتلّها الشخص.» (المسكيني، ٢٠٠١م: ٧-١١) كما يرى المفكرون الآخرون أن الهوية سبب للتمييز بين الأنا والآخر ويعزز العمل الفردي أو الاجتماعي على أساس ذلك بهدف الحفاظ على استمراره وتطوّره أو لتدمير وإضعاف الهويات الأخرى. (سنو، ٢٠٠٢م: ١٠٣-١٠٤) فمن خلال هذه التعاريف وغيرها يمكن أن نجملها في هذا التعريف، فالهوية هي مجموعة من القيم والمشاعر والاتّجاهات تميّز جماعة ما، أو شعبا ما أو أمة ما وتضمّ هذه الهوية اللغة والدين والتاريخ والعادات والتقاليد التي نشأ عليها المجتمع وورثها عن أسلافه وفيها الثابت والمتحوّل.

في هذه الرواية يصوّر الروائي كيفية اندماج المهاجرين في الحياة الجديدة. إن غالبية شخصيات الرواية تقبل الاندماج في البلد المستضيف والاختلاط الثقافي على الرغم من أن مدى اندماج كل شخصية يختلف عن الأخرى. وفي غضون ذلك، فإن كيفية هجنة بطل الرواية؛ "أحمد السالمي" مختلفة تمامًا عن غيره من المهاجرين حيث نرى أن أمديو قد ابتعد كل البعد عن هويته الجزائرية واللغة العربية وعرقه وثقافته وحاول الذوبان والإدماج في البيئة الجديدة التي تختلف عن هويته الوطنية،حيث أن زوجته الإيطالية تؤكد أن أمديو قد نسي ثقافته ولغته وحتى اسمه وأصبح رجلا إيطالياً من رأسه حتى أخمص قدميه لأجلها، حيث ضحّى بنفسه لإجل إسعاد زوجته ولتحقيق هذا الهدف المنشود تعلّم الإيطالية وأحب الطبخ في البلد المقصد وغيّر اسمه من أجل اندماج أفضل في المجتمع الإيطالي وباختصار أصبح إيطالياً بحتا. إن بطل روايتنا ذاب بالهوية الإيطالية وتجرّد عن هويته الجزائرية لدرجة أنه بعد بدء تحقيقات مقتل "لورنزو مانفريدي" والكشف عن هويته الحقيقية، لم يصدّق أي من شخصيات الرواية أنه لم يكن إيطاليا. على سبيل المثال، بوّابة العمارة وهي امرأة عنصرية وضد المهاجرين لاتصدّق أن يكون أمديو مهاجرا أجنبيا لأنها تعتقد أنها قادرة على تمييز بين المواطن من سكان

الأصليين في إيطاليا وبين المهاجرين الأجانب. (لخوص، ٢٠٠٣م: ٣٦)

إن بوّابــة العمارة تصف أميدو أكثر ولاء و انتماء منها الى وطنها إيطاليا وتعتبر أن الاعتقــاد بأن يكون أمديو مهاجرا في الواقع مثل أن تكون هي مهاجرة جاءت من بلد العالم الثالث مثل فيليبين أو باكستان إلى إيطاليا وتعيش الأن في العاصمة روما، بعبارة أخرى لم تخطر على بالها يوما أن تســمع أن أمديو من ســكان شمال إفريقيا وهو عربي مسلم جاء إلى إيطاليا هروبا من ماضيه المر. إن "إقبال البنغالي" يعتقد نفس اعتقاد بوابة العمــارة حيث يرى أن أمديو هو الإيطالي المثقّــف الذي يترك محلات مواطنيه ويأتي عنده لشــراء المواد الغذائية كما أنه خلافا للكثير من مواطنيهم في روما ليس فاشــيا أو عنصريــا يكره المهاجرين والأجانب. رغم أنه مســيحي على زعم إقبال، لكنه أحبه أكثر من بعض البنغاليين وبعض المســلمين. بالإضافــة إلى ذلك أن أقبال فوجئ عندما يســمع أن أمديو هو مهاجر مثله وقد فرّ من العدالة بعد ارتكاب جريمة قتل الغلادياتور ولايستطيع أن يصدّق هذا الخبر الذي يعتقده مفبركا. (نفس المصدر: ٥١ – ٥٣)

ربمــا يظن القــارئ أن الهوية المهجنة لدى أمديو محصور فــي وجهة نظر المهاجرين فــي الرواية هم الذين لم يتمكّنوا من التكيّف مع ظروف إيطاليا على الرغم من العيش لســنوات طويلة في هذا البلد لكن الأمر لاينتهي عند هذا الحد حيث نرى أن ســكّان رومــا يعتقدون نفس اعتقاد المهاجرين بخصــوص هوية أمديو، حيث نرى أن الإيطالي "ســاندرو" صاحب مقهى ليلى "دنديني" لايصدّق أبــدا أن يكون أمديو مهاجرا إيطاليا لأنه خلافا لبقية المهاجرين يعرف تاريخ روما وحتى شوارعها أكثر من سائقي سيارات الأجرة الذين يرتادون ليلا و نهارا في العاصمة الإيطالية منذ ســنوات طويلة حيث أنه لم يرَ أحدا مثل أمديو بهذه المعلومات الواسعة عن روما. (نفس المصدر: ١٠٦) في قسم آخر من الرواية يكشف ساندرو النقاب عن سباق معرفة روما بين أمديو وسائق سيارة الأجرة يدعى "ريكاردو" المتجوّل أكثر من ٢٠ ســنة في أحيا مدينة روما مدار الساعة لكن برغم من ذلك هزم المســابقة من أمديو لأنه يعرف روما لدرجة كأنه ولد فيها ولم يغادرها أبدا. (نفس المصدر: ١٣٢)

إن هجنة شخصية بطل الرواية لاتنحصر على المواطنين العاديين في روما بل يتجاوز

إلى المثقفين والأكادميين حيث نشاهد أن الأستاذ الإيطالي في جامعة روما الذي يدّعي أنه بإمكانه التمييز بين سكان شمال إيطاليا وأهل الجنوب من خلال تصرّفاتهم، لا يخطئ فقط باعتبار بطل الرواية رجلا إيطاليا مثقفا بل يتجاوز هذا الحد ويصدّق أنه من سكان الشمال لأن طريقته في الكلام و التحية والمشي أشبه بطريقة أهل ميلانو أو طورينو في شمال إيطاليا. (نفس المصدر: ۸۵-۸۶)

كما تبين الأمثلة المستخرجة من الرواية، أن بطل الرواية؛ أحمد ابتعد عن هويته ولغته في الجزائر تسهيلا لاندماجه في المجتمع الإيطالي خلافا لابن بلده عبدالله الذي يرفض عملية الاندماج والذوبان في المجتمع المستضيف، لأنه يقاوم أمام التكيّف مع البيئة الجديدة في إيطاليا التي تختلف اختلافا جوهريا مع مجتمع وطنه؛ الجزائر وهذا الأمر أدّى إلى الكثير من المشاكل والعواقب في سبيل الاتصال بالسكان الأصليين وهذا الأمر يشير إلى أن أمديو والقدّور رغم انتماءهما إلى مجموعة وجنسية واحدة لكنهما ليسا مماثِلَين ويعانيان من عدم التجانس الفكري.

التهجين في الدين

إن المدارس الإسلامية هي راعية الثقافة الإسلامية للمسلمين في جميع أنحاء العالم وخاصة للجاليات والأقليات الإسلامية، وهي تلعب دورا أساسيا وكبيرا في تثبيت المسلمين على دينهم وعقيدتهم، لذلك إن الأسر المسلمة في الدول الغربية عادة ما تسجّل أسماء أولادهم في هذه المدارس لتعلّم القرآن والتعاليم الدينية، لكن نرى في روايتنا أن إقبال المهاجر البنغالي يعيش في بيئة بينية وبعد إقامة سنوات طويلة في إيطاليا لا يرى هذا الموضوع ذات أولويته لأنه اتّخذ قراره ويريد أن يسّجل اسم ابنه في الحضانة بروما لتعلّم الإيطالية بدلا من تسجيله في مدارس القرآن أو حتى مدارس تعليم البنغالية. (لخوص، ۲۰۰۳م: ۵۶)

إن الشخصية الرواية الأخرى التي يعيش في الفضاء الثالث دينيا هو بطل الرواية ويمكن مشاهدة هذه الظاهرة في العديد من المواقف في الرواية. الموقف الأول عندما طلب عبدالله ابن بلده أن يرافقه للذهاب إلى جامع روما لأداء صلاة الجمعة ورفض

مرافقته مبرّرا أن ذلك يجلب له الغربة والوحدة. (نفس المصدر: ١٣٦)

وفي مقطع آخر من الرواية نرى أن أمديو يلبّي دعوة "ستيفانيا مسّارو" الإيطالية للعيش معها تحت سقف واحد وإقامة علاقة غير شرعية معها قبل الزواج خلافا للشريعة الإسلامية والتقاليد والأعراف السائدة في المجتمع الجزائري ويتعدى على بعض الخطوط الحمراء في الدين الإسلامي. (نفس المصدر: ١١٩) يمكن أن يكون هذا الأمر السبب الرئيسي لاحتجاج أمديو على عقوبة الزاني في الشريعة الإسلامية حيث يقول قد منعوه بطرق مختلفة للحيلولة دون إقامة علاقة بينه وبين أي فتاة خارج إطار الزواج الشرعي مردفا: «يا حسرتي على السنوات الضائعة، قالوا لي إن الزاني يجلد مئة جلدة. حاربوني بكل الأسلحة: الله والأنبياء والأولياء والدين والعرف وحسن السلوك وكلام الناس والإيدز.» (نفس المصدر: ١٣٨-١٣٩) لكن رغم ذلك لا يقطع ولا يقطع أواصر العلاقة بدينه القديم حيث يعلن بكل صراحة إلى ابن بلدته أنه لم يرتدّ عن الإسلام ولا يعتنق المسيحية. (نفس المصدر: ١٣٤)

ولاينتهي الأمر إلى هذا الحد حيث نرى أن الروائي الجزائري تجاوز في هذا الحقل عن المهاجرين المسلمين والعرب ويطرح الهجنة الدينية لدى سائر معتنقي الأديان السماوية مثل المسيحية. مثال ذلك هي الخادمة البيروفية التي تعيش في بيئة بينية من وجهة نظر الدين والمعتقدات المسيحية، بينما تعتبر أنها لا تملك الوقت الكافي لحضور قداس أو الوقوف بين يدي أحد القساوسة للاعتراف والتفكير عن ذنوبها.» (نفس المصدر) لكنها في الوقت نفسه تتحدى قوانين الكنيسة وتعاليم "البابا" وقساوسة الكنائس بشأن بعض القضايا اليومية، بما في ذلك موضوع الإجهاض حيث تعتقد أن وجهات نظر بابا والكنيسة لاتتحلّى بالشمولية الكافية لأنها تناقش المواضيع من جوانب محدودة بينما تتجاهل الجوانب أكثر أهمية مثل أم الجنين. (نفس المصدر: ٧١)

في موقف آخر من الرواية، يكشف لخوص عن موضوع الهجنة الدينة لدى مواطنين إيطاليين حيث يتحاور ساندور مع أمديو ويستعرض موضوع انخفاض معدل المواليد في إيطاليا مبيّنا أن البابا قد حثَّ الإيطاليين مرارا على عدم التوقف عن إنجاب الأطفال. لكن «لا أحد يستمع إلى توجيهات البابا الرامية إلى تشجيع النسل لأن

التكاليـف باهظة والمخاطر مرتفعة والفوائد قليلة.» (نفس المصدر: ١١٦) هذا الموضوع يكشـف إلى تضاؤل تأثير أوامر البابا باعتباره السـلطة العليا للديانة المسـيحية على سكان إيطاليا؛ الدولة التى تضم "الفاتيكان" مركز الكنيسة الكاثوليكية فى العالم بأسره لايسترعون أى انتباه إلى نداء زعمائهم الدينيين.

التهجين فى اللغة

لعبـت اللغة دائمًـا دورًا مهمًا فى تكويـن الهوية والتعبير عنهـا. فى عصر مابعد الحداثـة، مع تضاؤل بعض علائـم الهوية مثل العرق، أصبح هذا الـدور أكثر وضوحًا من قبل. (Warschauer, 2007: 250) لذلک من الواضح أن اللغة ليسـت مجرد وسيلة للتحـاور فحسـب، بل هى أداة للتواصل أيضا. إن شـخصيات عـالم لخوص تعجز فى التواصل مع السـكان الأصليين بسبب عدم اتقانهم اللغة الإيطالية خلافا لبطل الرواية الذى أجاد بشـكل جيـد تقليد الإيطاليـين لدرجة أن معظم الأشـخاص يعتقدون أنه يتحدّث أفضل من العديد من السـكان الأصليين لذلک نشـاهد أن بوّابة العمارة ترى بـأنّ اللغة هى عامل من العوامل المهمّة لتحقيـق الانتماء القومى الإيطالى للمهاجرين مشيدة إجادة أمديو الإيطالية قائلة أنه «يتكلّم أفضل من ولده وبل أحسن من الأستاذ فى جامعة روما.» (لخوص، ٢٠٠٣م: ٣٧) وهذا الأمر يشـير إلى أن أمديو هو إيطالى لأنّه يتّفق مع كلّ الشـروط أن يكون المهاجر إيطالياً أهمّها أنّه يتحدّث الإيطالية أفضل مـن الإيطاليين. إن إجـادة أمديو للإيطالية قد أثارت إعجـاب برفيز لدرجة أنه يعتبر أن مسـتوى تحدّث أمديو أفضل من بعض السياسيين الإيطاليين، لكن خلافا للبطل، أن برفيز نفسـه كلما يذهب للبحث عن العمل فى المطاعم الإيطالية يسـمع الجملات التى تشير إلى عدم اتقانه اللغة «مثل "أنت لاتعرف الإيطالية" و"عليک ان تحسّن لغتک أولا" و"آسف مستواک اللغوى منخفض جدا".» (نفس المصدر: ١٦) ومما لاشک فيه أن اللغة عند السكان الأصليين من أهم مثبتات الهوية لأجل قبول المهاجرين الأجانب فكل من لايجيد هذه اللغة فى بلدهم يعتبر إنسانا مرفوضا ويصعب التعامل معه.

مـن جانب آخر يعتبر أمديو اتقان اللغة بالنسـبة للمهاجرين بمثابة الحليب للرضيع

الذى يجب أن يشبع منه كل يوم. (نفس المصدر: ١٢٥) و هذا يدّل على أن اتقان اللغة تسرع وتسهّل عملية اندماج المهاجر فى المجتمع الجديد وفى المقابل أن فقدان الشخص المهارات اللغوية لها عواقب وخيمة لاتحمد عقباها بالنسبة إليه فى البيئات الجديدة.

و خلافا لأمديو الذى نجح فى تقليد الإيطاليين، نرى أن الطالب الهولندى "فان مارتن"الذى سافر إلى إيطاليا لدراسة السينما أصبح محط سخرية أهل روما لأنه استخدم بعض المفردات بشكل خاطئ، على سبيل المثال هو يستخدم دائما مفردة GENTIlE معتقدا أنها تعنى اللطيف والمهذّب والظريف فى القواميس بينما هذه المفردة فى المحادثات اليومية تعنى عديم التربية وغير متحضّر وبربرى. (نفس المصدر: ٨٨ – ٩٥) هذا هو الموضع الذى تنطبق فيه رؤية بابا لأنه يرى أن الاستهزاء هو أحد النتائج التى تنبع من نسخ المستعمَر (المهاجر) للثقافة والسلوك والعادات والقيم المستعمِرة (السكان الأصليين). (أشكروفت، ٢٠١٠م: ٢٢٩) إضافة إلى هجنة اللغة لدى الشخصيات، لدينا فى الرواية النص السردى المهجّن حيث نرى استخدام اللغة الإيطالية و الفرنسية فيها إلى جانب اللغة الفصحى وبعض التعابير باللهجة الجزائرية التى جاءت على النحو التالى:

قد جاءت بدلا من "السيد" فى الفصحى، مفردة "السنيور" الإيطالية وبدلا من "السلام عليكم"، مفردة " ciao. كما أنه فى بعض مقاطع الرواية، تستخدم أمثال إيطالية مترجمة إلى العربية مثل الجملة التى يخاطب بها أنطونيو مارينى أهل روما: peggio di un romano (أسوء من ابن روما.) (لخوص، ٢٠٠٣م: ٨٨) كما نرى تأثير اللغة الفرنسية بصفة اللغة الثانية للروائى الجزائرى فى بعض مقاطع الرواية مثل هذه الكلمات Ihomme lafemme est Iavenir de (وراء كل رجل عظيم امرأة) (نفس المصدر: ١٢٧.) أو كلام أمديو: la verite bless (أن الحق مرّ) (نفس المصدر: ١٤٧) و La gueule du loup (أنا لست فى فم الذئب) لكاتب ياسين الروائى الجزائرى، نرى أن الراواى يريد التهجين الثقافى عن طريق شطب الحدود الفاصلة بين اللغات والهويات والثقافات وهذا الشطب للحدود يؤدى إلى الانتفاح باعتبار توجهه إلى المستقبل.

التهجين في الاسم

يعتبر الاســم هو أحد المكونات التي تعطي الإنسان هويته وإن بنيته تختلف في بلد عن آخر. إن بطل الرواية أحمد يبدّل اسمه "بأمديو" ليســاعده على العيش الأفضل في البيئة الجديدة ويســمح بخلق نوع من التّوازن بين الشــخصيات المتعدّدة كما أنه يخفّف من أعباء الذاكرة من الحياة الماضية ومن الشــخصيات الأخرى التي تعاني من الهجنة في الإســم هي "محسن؛ المهاجر التونســي الذي يعمل في المطعم وقد بدّل إسمه العربي بإســم "ماسيميليانو" الإيطالي. (لخوص، ٢٠٠٣م: ١٣٠) والشخصية الأخرى هي إقبال «الذي اتخّذ قراره إذا كان طفله الرابع ولدًا، أن يسمّيه باسم إيطالي مثل "فرانشيسكو" بدلاً من الأسماء الإسلامية والشرقية وإذا كانت فتاة فسوف يسمّيها "روبرتا".» (لخوص، ٢٠٠٣م: ٥٩) يقول إقبال أن هدفه من ذلک هو إزالة العقبات والمشاكل التي يحدث له نظام التسمية الإسلامية عليه في المجتمع الإيطالي لأنه من الصعب على الغربيين التمييز بين اسمه إقبال ولقبه الذي يعتبر اســم أبيــه؛ أميرالله، بالإضافة إلى ذلک أن الإيطاليين ليس لديهم شــعور جيد تجاه حاملي الأسماء الإســلامية ويتجوّســون منها وعمله كهذا «يسّــهل عليهم عملية التمييز بين الاســم واللّقب ويجنّب ابنه في المســتقبل محنة تشابه الأسمــاء.» (نفس المصدر) رغم أن أطفال إقبال الثلاثة الأوائل يحملون أسماء إســلامية وعربية.يدلّ هذا على أن إقامة حامل الأسماء العربية والإســلامية المقيم في المجتمعات الغربية يدفعه لتغيير اسمه تفاديا من المشكلات التي تطرأ عليه تسمية الأسماء الإسلامية.

خلافا لهذه الشخصيات نرى القدور ابن بلد أمديو الذي يقاوم أمام أي تغيير لاسمه وهو يمثّل شــخصية مســلم متمسّــک ذي أفكار رجعية وعلى الرغم من أن العديد من الإيطاليين غير قادرين على نطق اسمه لكنه يرفض اســتبداله باســم إيطالي؛ لأنه يرى أن تغيير الاســم يساوي تغيير الهوية وهو متمســک بهويته وباسمه وبدينه وحتى بلغته. فهو لايخفي شــيئا من ذلک بل يعتز ويفخر كونه مسلما عربيا (لخوص، ٢٠٠٣م: ١٢٩-١٣٠) يظــن القــدّور أن من يغيّر اسمه يترک دينه ولغته ويعمل هذا لنيل رضا الســكان الأصليين و يضرب مثال محســن التونسي الذي غير اسمه بماسيمليانو. قدور لديه أفكار سطحية يتمسّک بالشيء الظاهر والمحسوس، يرى القشور وغير آبه باللب لذلک نشاهد

أنه يعتقد أن عمل من يغيّر اسمه لأجل تسهيل أموره فى البيئة الجديدة يساوى «عقوق الوالديـن و عصيانهما لأنهما من يختاران أسماء الأولاد كما أنه يعتبر هذا العمل مخالفا لأوامر الله تعالى ونواهيه وذنبا كبيرا يستحق عليه الإنسان العقاب الإلهى ويعدّ هذا الأمر من الكبائر كالقتل والزنى وشهادة الزور وأكل مال اليتيم.» (نفس المصدر: ١٢٩)

إن تغيير الاسم لدى القدّور أيضا يساوى إنكار الأصل كما أنه يعتقد من يعتنق دينا جديدا يغير اسمه القديم، لذلك بعد وصوله الخبر أن أحمد قد غيّر اسمه بأميدو، يقلق ويشعر أنه قد ارتدّ عن الإسلام، لذلك قام شخصياً بالتحرّى عن هذا الموضوع فسأل أحمد عن حقيقة الأمر فعندما أجابه بجواب سلبى لاعتناقه المسيحية، تنفس الصعداء ويشكر الله. (نفس المصدر: ١٣٤) فى موضع آخر من الرواية، يعتبر قدّور أن من ينكر أصله يعانى من أزمة فى الهوية، لذلك تارة يشبّهه بالبغال الذى لايمكن إطلاق اسم الحصان عليه لأن والده هو الحمار وتارة بالغراب الذى أراد تقليد مشى الحمامة (السكان الأصليين) لكن بعد محاولات فاشلة، قرر العودة إلى مشيته الأصلية. (نفس المصدر: ١٣١) رغم جميع محاولات القدّور، يدرك أخيرا أنه لايمكنه العوم عكس التيار ولأجل التخلص من ضغوط المجتمع الإيطالى وحساسيتهم تجاه اسم عبدالله وعدم تجاوز الخطوط الحمراء التى يرسمها لنفسه، يستخدم قاعدة المصريين فى تسمية الأسماء التى تبدأ ب"عبد" لأنه من عادة الفراعنة مناداة كل من يبدأ اسمه ب"عبد" مثل "عبدالله" و"عبدالرحمن" و"عبدالرحيم" بعَبدو"، لذلك يقبل مناداته ب"عبدو" بدلا من "عبدالله.

يشير هذا الأمر إلى إن الأجواء الثقيلة المخيّمة على من يحمل الأسماء العربية والإسلامية فى المجتمعات الغربية خاصة بعد هجمات ١١ سبتمبر، يرغم أشخاص مثل القدّور الذين يتمسّكون بالعادات والتقاليد الإسلامية والعربية أن يتراجعوا من مواضعهم المتشّددة حيال تغيير الاسم وأن يقوموا بإجراء تعديلات على أسمائهم بهدف التكيف والتأقلم فى المجتمع المضيف والاندماج فيه.

التهجين فى الأكل

لا تنفصل ثقافات الشعوب فى الأكل عن ثقافة المجتمع العامة، فكل مجتمع يحاول

تأصيـل هويته بانفراده بثقافة طعامه التي تختلف عـن الآخرين ويبقى الأكل هو أحد ميزات المجتمع الذي يميزه عن الآخرين. «الكاتب الفرنسـي "جان بريلات" له مقولة شهيرة تختص بالطعام فهو يقول "قل لي ماذا تأكل.. أقول لك من أنت "ويفهم من ذلك أن شـخصية الإنسـان تظهر للآخرين من خلال الطعام الذي يتناولـه وطريقة إعداده وطهيـه وآداب المائدة.» (سـليمان: mubasher.aljazeera.net:2017) كما أن الأكل رمز لنمط الحياة وثقافة النّاس في كل منطقة وأنّه لغة مشـتركة بين البشـر بإمكانه نقل الثقافة والأطعمة التي يتناولها الشخص تعطي الكثير من المعلومات عنه لمن حوله وتمثّل هويته وفرديّته وطبقتـه الاجتماعية وعرقه وأحيانا دينه. لذلك من خلال اختيار نظام غذائي معين قد يفصل الإنسان نفسه عن الآخر وردم فجوة تمييزه عن الآخرين أو عن طريق الأكل أن يرقى نفسـه إلى مكانة اجتماعية عالية أو أن يهبط إلى مكانة متدنّية. (Anderson, 2003: 124-125) يصوّر الروائي أن هجنة المهاجر ترتبط ارتباطا مباشرا بإعجابه بتناول المأكولات المحلية في البلد المستضيف. إن أمديو الذي انصهر وذاب في الثقافة الإيطالية ولم يترك أي مجال للشـك فـي كونه غير إيطالي، لاتعجبه المأكولات الإيطالية فحسـب، بل هو مدمنها حق الإدمان إذ يقول «لاشـك أن البيتزا هي أكلتي المفضلّة، لاأسـتطيع الاستغناء عنها. كل أعراض الإدمان بارزة إذا، امتزجت بدمي كما تفعل الكحول بدم المدمن. عمّا قريب أذوب في العجين و أصير بدوري بيتزا.» (لخوص، ٢٠٠٣م: ١٠٥) في المقابل يوجد برفيز الذي لا يرغب أكل البيتزا فحسـب، بل يكرهها بشـدة. نرى أن البيتزا التي ترمز إلى هوية إيطاليا يستخدمه الروائي للإشارة إلى مدى هجنة المهاجرين في المجتمع الإيطالي وإثبات أنَّ كره وحـب هاتين الشـخصّتين لبيتزا لـيسا حبا وكرها حقيقيـين، فـالبيتزا نسـق ثقـافي مضـمر اشـتهاؤها أو كرهـا يشير إلـى رغبة الاندماج والحلول في الثقافة الإيطاليـة وعدمه؛ إضافة إلى ذلك أن برويز يعتبر المأكولات الإيرانية العامل الوحيد الذي يربطه بمسقط رأسه؛ شيراز، معتبرا الأكل الغربي تمهيـدا للاندماج في الثقافة الغربية والابتعاد عن الثقافة الإيرانية، لذلك يفضّل الابتعـاد عن المأكولات الغربية والالتزام بالأطعمـة الوطنية التي تعدّ جزءًا من الثقافة الوطنية وتقاليدها. كما أنّه يرفض تعلّم طريقة طبخ أكلات إيطالية خشـية على هويته.

فــي الحقيقة إن الخــوف على الهوية والخوف من الانفتاح على الآخر قد جعلا "برويز" لكي لايتقن الإيطالية وبالتالي فقد تواجه المتاعب والمشاكل في حياته اليومية في البلد المستضيف والتواصل مع السكان الأصليين.

التهجين في العادات و التقاليد

كما أشرنا سابقا أن أمديو كان ناجحا في تقليده للإيطاليين حيث ينظر إليه كإيطالي مثقّــف لكن البعض الآخر من المهاجرين عندما يســافرون إلى بلدان أوروبية، يحملون معهــم عاداتهــم وتقاليدهم وطريقــة حياتهم. فــلا يمكنهم ترك هذه الأمــور كالملبس والأكلات وحتى الأفلام التي يشــاهدونها ولذلك نرى في الرواية صدمة زوجة أمديو عندما تشــاهد أن الرجال البنغاليين رغم عيشــهم في بلد أوروبي مثل إيطاليا يلبسون اللبــاس التقليدي البنغالي ويشــاهدون الأفلام البنغالية. (نفــس المصدر: ١٢٣) وهذا يوصلنا إلى القول إن هؤلاء الأشخاص رغم عيشهم في بلد أوروبي غير أنهم لايريدون الانفصال عن تقاليدهم وعادتهم الوطنية ويؤدي هذا الأمر إلى تصعيب عملية الاندماج إلى البيئة الجديدة.

من جانب آخر نرى أن إقبال هو الشــخصية التي كرّس جهدا كبيرا ليضفي الطابع المؤسسي للهوية ماوراء الحدود الوطنية في مكان جديد للحياة، إلا أنه لايزال يتمسّك بالجــذور الثقافية والأواصر الوطنية البنغالية ولم يســتطع الولــوج إلى الفضاء الثالث. إنه على الرغم من تســمية ولده باســم إيطالي وتسجيل اسم ولده الآخر في المدارس الإيطالية بدلا من مدارس تعلّم القرآن غير أنه لاينفصل عن الأفكار البالية والقشــرية عن الإسلام «حيث أنه يمنع زوجته من الخروج من البيت والتوجّه لدراسة اللغة الإيطالية عند زوجة أمديو "اســتيفانيا" بذريعة أن الإسلام حرّم الاختلاط بين المرأة و الرجل.» (نفــس المصدر: ٦٠) لذلك لانحيد عن جادة الصواب إذا اعتبرنا أن إقبال لايعيش في الفضــاء الثالث مثل أمديو بل في الفضاء البينــي. لكن خلافا لبرويز الإيراني والقدور الجزائري لايكره ثقافة بلد المنشأ إيطاليا وتقاليده، بل يريد أن يندمج في ثقافته.

ولايختلف موضع "ماريا كريســتينا غونزالز" عن المهاجريــن البنغاليين. على الرغم

من أن إيطاليا تتمتّع بصناعة سينما متقدّمة، إلا أنها بدلا من متابعة الأفلام الإيطالية، كما تقول نفسها تشاهد المسلسلات المكسيكية والبرازيلية يوميا وتعرف أدق التفاصيل عن حياة الممثلين في أمريكا اللاتينية. (لخوص، ٢٠٠٣م: ٧٦) وفي الختام لابد لنا أن نقول إن الثقافات في الدول المستضيفة للمهاجرين مهجنة؛ لم تظهر الثقافات في الفراغ، بل إنها ظواهر زمانية ترتبط مع بعضها البعض. لذلک فإنّ الصِّدام الثقافي ليس حدثًا تاريخيا وقع في وقت معين في الماضي، بل انّه يتكوّن من سلسة من الصدامات التي بدأت من الماضي وتستمرّ حتى يومنا هذا وسوف تواصل عواقبها على العلاقات بين الثقافات في المستقبل. إذن في المجتمع المهجّن مثل المجتمع الإيطالي، إن المزاعم الجوهرية بشأن الخلفية أو المنشأ الأصيل وغير مدمج ليست لها محلا من الإعراب وبدلا منها ينبغي إيلاء اهتمام إلى الحوار بين الثقافات.

النتيجة

يتضح لنا مما سلف ذكره أن رواية "كيف ترضع" لعمّارة لخوص هي رواية شبه سيرة ذاتية أو على الأقل تقدير مستوحاة من الواقع الذي عاش فيه الروائي نفسه. يعتبر لخوص أن اللغة هي أهم أدوات المهاجر لاجتياز الفضاء البيني إلى الفضاء الثالث وهي ما يعطي المهاجر فرصة لإثبات نفسه بين السكان الأصليين.

نرى في هذه الرواية أن معظم الشخصيات في القصة ماعدا بطل الرواية أمديو تجد صعوبة في التواصل مع السكان الأصليين وهولاء الشخصيات ليست بمقدورها التواصل بسهولة مع الآخرين في مكان العمل أو البيئات الاجتماعية الأخرى.إن عدم مقدرة هؤلاء للتواصل مع البيئة الجديدة يرمز إلى عجزهم لقبول الهويات الجديدة أو ماوراء الحدود الوطنية.

من ناحية أخرى إن الهوية المهجّنة لدى المهاجرين في الدولة الأجنبية تتمثّل في شؤون كالدين والاسم واللغة والعرق والأكل والعادات والتقاليد ومن خلال دراسة هذه الأمور، تظهر انعكاسات الثقافة الإيطالية على الثقافة الوطنية للمهاجرين على النحو التالي:

الدين: الهجنة في الدين واضح وضوح الشمس في هذه الرواية. يمكن اعتبار إقبال البنغالي مثالاً على ذلك، رغم أنه يعدّ نفسه مسلماً، لكن في المجتمع الغربي خاصة في إيطاليا يفضّل أن يسجّل أبناءه في الحضانة الإيطالية بدلا من تسجيلهم في مدارس تعلّم القرآن أو مدارس التعاليم الدينية وبطل الرواية الذي يقبل إقامة علاقة مع امرأة ايطالية خارج نطاق الزواج خلافا للتعاليم الدينية، بالإضافة إلى رفض مشاركة ابن بلده عبدالله في جامع روما لأداء الصلاة مع بقية المسلمين.

الاسم: إن الهجنة في الأسماء واضح تماما في شخصية أحمد السالمي بطل الرواية الذي بدّل اسمه بأمديو لتسهيل اندماجه في البيئة الجديدة ومن الشخصيات الأخرى في هذا المجال، يمكن الإشارة إلى إقبال الذي ينوي تسمية ولده الجديد بإسم إيطالي بدلا من تسميته بأسماء إسلامية وشرقية والمهاجر التونسي الذي بدّل اسمه باسم ماسيميليانو.

اللغة: إن لغة الرواية هي العربية الفصحى لكن في جميع أنحاء الرواية، إلى جانب المفردات والتعابير المحكية في اللهجة الجزائرية مثل "ابن حومة" تموج فيها مفردات الإيطالية مثل "تشاو" و"كاتسو" وغيرها من مفردات بلد المستضيف كما نشاهد الكثير من التعابير الفرنسية كلغة الاستعمار الفرنسي في بلد الروائي والتي لاتزال تنطق في الجزائر.

الأكل: إن أمديو بسبب الذوبان والاندماج في الثقافة والعادات والتقاليد في البلد المقصد، أدمن الأطعمة والمشروبات الإيطالية خاصة كابوتشينو والبيتزا وفي المقابل تقع شخصية برفيز الذي يكره أكلات إيطالية. نرى أن البيتزا هو رمز للثقافة الإيطالية وكراهية برفيز هي كراهية للثقافة والعادات الإيطالية كما يعد الأكل الغربي تمهيدا للاندماج في الثقافة الغربية والابتعاد عن الثقافة المحلية على زعم برفيز، لذلك يفضل الابتعاد عن المأكولات الغربية والالتزام بالأطعمة الوطنية التي تعدّ جزءًا من ثقافته الوطنية وتقاليدها.

والكلمة الأخيرة أن لخوص يعتقد أن عالم اليوم يتطلّب التعامل الثقافي والثقافات المهجّنة نظرا لهجرة ما وراء الحدود الوطنية و توسيع الاتصالات وشبكة الإنترنت العالمية وبالتالي يدعو إلى اقتراب الشعوب والدول من بعضهما البعض.

المصادر والمراجع

أشكروفت، بيل وغاريث غريفيث وهيلين تيفن. (٢٠١٠م). دراسات مابعد الكولونيالية؛ المفاهيم الرئيسة. ترجمة:أحمد الروبى وأيمن أحلى وعاطف عثمان، ط١. القاهرة:المركز القومى للترجمة.

افشاری، بهبهانیزاده وفریندخت زاهدی. (١٣٩٢ش). «ادبيات نمايشی مهاجرت ايرانيان ساكن در استراليا؛ تحليل پسااستعماری نمايشنامه در آينه اثر محمد عيدانی». فصلية جامعهشناسی هنر و ادبيات، السنة الثانية.العدد الخامسة. صص ١٤٧-١٦٤.

ثابت، طارق، (٢٠١٤م). «هوية الأدب بين الحضور والغياب فى الخطاب النقدى العربى ما بعد الكولونيالى». مجلة الأثر. سنة١٣. العدد ٢١. صص١٠٣-١١٢.

حقشناس، علیمحمد ونرگس انتخابی وحسين سامعی.(١٣٨١ش). فرهنگ معاصر هزاره؛ انجليزی ـ فارسی. المجلد٢. ط٣. طهران: دار نشر قاموس الحديث.

خمری، حسين. (١٣٩٤ش). «هجرة النص وثبات الهوية». فصلية نقد ادب عربی.السنة الخامسة. العدد العاشرة. صص ٢٩٣-٣١١.

ذاكری، آرمان. (١٣٩٢ش). «چشم انداز انديشه، در ضرورت طرح و سنجش مطالعات پسا استعماری». فصلية "چشم انداز ايران، العدد ٧٧، صص ٦٤-٥٩.

سپهوند، حاجیعلی. (١٣٩٤ش). «پسا – استعمار يا پسا – مدرن؟». ط١. طهران: منشورات نارنجستان كتاب.

سنو، غسان منير حمزه وعلى أحمد الطرّاح. (٢٠٠٢م). «الهوية الوطنية والمجتمع العلمى والإعلام». ط١. بيروت: دارالنهضة العربية.

شاهميری، آزاده. (١٣٨٩ش). «نظريه و نقد پسااستعماری». ط١. طهران: منشورات علمية.

شيرزاديان، رضا. (١٣٨٨ش). «مطالعات پسااستعماری؛ نقد وارزيابی ديدگاههای فرانتس فانون، ادوارد سعيد و هومی بابا» فصلية الدراسات السياسية، العدد الخامسة. ١٤٩-١٧٤.

عصفور، جابر. (٢٠١٢م). «عن المهجر والمنفى من منظور مختلف، ضمن "الثقافة العربية فى المهجر». مجلد١. الكويت: الثقافة العربية فى المهجر، العدد ٩٠. ص١٧.

فرهمندفر، مسعود. (١٣٩٣ش). «جايگاه آستانهای فرهنگ: هومی بابا و نظريه پسااستعماری»، فصلية الدراسات النقدية. السنة الأولى. العدد الرابعة. صص ١٧-٣٤.

فرهمندفر، مسعود واميرعلی نجوميان. (١٣٩٢ش). «پيوندخوردگی هويت در نظريه پسااستعماری، مطالعه موردی فيلم پيانيست اثر رومن پلانسكی». هنرهای نمايشی و تجسمی. السنة الثانية. العدد السادسة. صص ٦٣-٧٣.

قمری، محمدرضا ومحمد حسنزاده. (١٣٨٩ش). «نقش زبان در هويت ملی». مجلة زبان پژوهشی لجامعة الزهراء (دورية علمية محكّمة). السنة الثانية. العدد الثالثة.ص٣.

كارتر، ديفيد. (٢٠١٠م). «النظرية الأدبية» ترجمة: باسل مسالمة، ط١.سوريا: دار التكوين.
لخـوص، عمّـارة. (٢٠٠٣م). «كيـف ترضع من الذئبـة دون أن تعضک». ط٢. الجزائر: منشـورات الاختلاف.
________ . (٢٠١٠م). «القاهرة الصغيرة».ط٦. بيروت: منشورات الاختلاف.
لک، منوچهر. (١٣٨٤ش). «هويت ملی در شعر دفاع مقدس»، فصلية دراسات وطنية إيرانية. السنة السادسة. العدد الثاني. صص١١١-١٣٢.
المسكيني، فتحي. (٢٠٠١م). الهوية والزمان ط١، بيروت: دار الطليعة.
موسوی، سيد صدرالدين ومسعود درودی. (١٣٩١ش). «نگرشی انتقادی بر مطالعات پساستعماری و رويکردهای آن»، فصلية دراسات بينية في العلوم الإنسانية. العدد الأول. صص ٧٣-٣٩.
نجوميان، اميرعلی. (١٣٩٣ش). «سبک زندگی در ترجمه؛ بررسی نشانه - پديدارشناختی سبک زندگی مهاجر».يازدهمين هم‌انديشی حلقه نشانه‌شناسی سبک زندگی. السنة الأولى. صص ٩-٢٢.

References

Anderson, E.N.(2005) :Everyone Eats: Understanding Food and Culture, New York and London: New York University Press.
Bhabha, H, K .(1994) :The Location of Culture, London, Routledge Classics.
Soukhanov.A.H.(2005): The American Herigage dictionary of the English Language,third edition, New York and Boston: Houghton Mifflin Company.
Gwinn,R.P.(1991) :The New Encyclopedia Britannica, Volume 4, 15th Edition, London.
Warschauer, M. (2007) :Language, Identity, and the Internet,Irvin: University of California.

المصادر الإلكترونية

قناة الجزيرة المباشرة، ٢٠١٧م، صلاح سليمان: http://mubasher.aljazeera.net/opinion
الموقع الإلكتروني الخاص للخوص، ٢٠١٢م، السيرة الذاتية للخوص
http://www.amaralakhous.com/biography-arabi
فرانس٢٤، ٢٠١٣م، مقابلة شخصية مع عمّارة لخوص:
https://www.france24.com/ar/20130513
قناة الجزيرة، ٢٠١٥م، مقابلة شخصية مع عمّارة لخوص:
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2015/1/29/

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة العاشرة - العدد السابع والثلاثون - ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م
صص ١٠٢ ـ ٧١

تحليل أسباب اتجاه الشاعر سنائى نحو الخطاب الصوفى فى "الحديقة" وفقاً لنظرية لوسين جولدمن البنيوية التطورية

هدى پیر*
ناهید اکبری (الكاتبة المسؤولة)**
حسين پارسايى***

الملخص
يعدّ سنائى أحد أهم روّاد الشعراء الاجتماعيين فى تاريخ الأدب الفارسى، يمتاز بأسلوب خــاص فى الحقبة التى عاصرها. ومن أهم مبادراته الأدبيــة، إدخال التصوف والعرفان فى الشــعر الفارسى. فقد أثار اهتمامه بالمجتمع ولاسيما موقفه الخاص تجاه عالم الكون، خطاباً جديداً فى مجال الشعر والأدب الفارسيين. وتحليل الخطاب باعتباره مقاربة جديدة فى القراءات النقدية للنصــوص، يعدّ من أهم الموضوعات فى مجال المعرفة اللغوية وعلم اللسانيات ومن منطلق هذا العلم، يتم تحليل وإعادة قراءة النصوص أيّاً كان موضوعه. ترى نظرية جولدمن الأساسية للبنية التطورية أن هناك خطوتين يجب اتخاذهما فى تحليل عمــل بارز؛ فى المرحلة الأولــى، التلقى يجب فهم العمل فى بنيتــه، وفى مرحلة الوصف، يجب وضــع هيكل العمل فى بنيته الاجتماعية. يحاول المقــال من خلال المنهج الوصفى التحليلى بتحليل الخطاب الصوفى فى حدبقة سنائى وفق نظرية "لوسين جولدمن" البنيوية التطورية على مســتويين وهما "التلقى" و"الوصف". فى مرحلة "التلقى"، يتبيّن من خلال وصف المكوّنات الدينية لسنائى فى شكل وحدة بنيوية ذات مغزى، أن سنائى يخلق طريقة جديدة لمنهج الخطاب بعيداً عن التحيزات الدينية. وفى مرحلة "الوصف"، يتم تحليل العمل الأدبى، من حيث الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والمذهبية. فأظهرت نتائج الدراسة أن ســنائى كان بصدد اكتشاف خطاب جديد لإصلاح مجتمعه وازدهاره وتطوره بالشكل الذى يناسبه.

الكلمات الدليلية: سنائى، الحديقة، الخطاب، البنيوية، جلدمن.

*. طالبة دكتراه فى اللغة الفارسية وآدابها فى جامعة آزاد الإسلامية، فرع قائمشهر، إيران
hoda.pir64@gmail.com
**. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة الفارسية وآدابها فى جامعة آزاد الإسلامية، فرع قائمشهر، إيران
nahidakbari@mailfa.com
***. أستاذ مساعد فى قسم اللغة الفارسية وآدابها فى جامعة آزاد الإسلامية، فرع قائمشهر، إيران
hosseinparsaei@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٩/١٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٩/٢/٢١ش

المقدمة

لا شــک فی أن الأعمال الأدبية لا يمكن اعتبارهــا أعمالاً أحادية البعد، لما تمتاز به عادةً من عدّة تفسيرات وتأويلات، وهذا يعنی أن النص الأدبی هو عمل متعدد الطبقات يمكن تفسيره بأشكال متعددة اعتماداً علی طريقة النقد أو التحليل، مثل تحليل الخطاب والنقد البنيوی والنقد الاجتماعی والتحليل النفســی والنقد التكوينی وما شــابه ذلک ممــا يحقق إنجازات مختلفة. وما هو أكثر أهمية اليوم فی مجال البحث الأدبی، هو التحليل متعدد التخصصات للأبحاث الأدبية. فی هذه الأثناء، تســبب الترابط الذی أنشأه الأدب مــع علم اللغة وعلم الاجتمــاع فی العديد من النصوص الــتی نجدها فی مخزون الأدب الفارســی من الشــعر والنثر والقصة والرواية، كل ذلک يتم تحليله ودراسته من منظور علم اللغة فی ظل التعامل مع نظريات اللغويين وعلماء الاجتماع الحديثين. تعدّ الدراسة السوســيولوجية للأعمال الأدبيــة إحدی طرق البحث الأدبی التی تــدرس بنية العمل الأدبی ومحتواه وعلاقته ببنية وتطورات المجتمع الذی تم إنشــاء العمل فی ظله. فی هذه الطريقة التحليلية، يتم مناقشة المجتمع، وصاحب العمل والعمل نفسه فی علاقة تفاعلية، بحيــث تكون العلاقات بين الأعمال التی تم إنشــاؤها فی تلک الفــترة الزمنية والوضع الاجتماعی وأيضــا الموقف الاجتماعی للمؤلف والمخاطــب فی إطار تحليل اجتماعی للأدب. ويظهر كنتيجة للأنشــطة والعلاقــات الاجتماعية والثقافية للخطاب ومن ثم يتم تقييمه ومن خلال ذلک تُحدد حالةُ الطبقات ونوع الســلوک والفكرة والتاريخ والموقف الإيديولوجی والمعتقدات والظروف التی أنشئ العمل فی ظله.

من بين الأســاليب المختلفة للنقد والتحليل، تركّز هذه الدراســة علی تحليل "البنية التطورية" التی تســتند إلی نظريات عالم الاجتماع الرومانی "لوسين جولدمن"[1]. وجولد متأثر بأفكار هيجل، لوكاج ، ماركس وبياجيه. يؤمن جولدمن بنوع من العلاقة الجدلية بين المبدع الأدبی والمجتمع المحيط به الذی نشــأ فيه. فی الواقع، يعدّ العمل الأدبی وفق هــذه النظرية، عودة إلی حياة المؤلف اليومية فی المجــال الأدبی. يقول جولدمن: «أحد المبــادئ الأساســية لطريقة علم الاجتماع التی اخترتهــا ....، هی سمات حصرية العمل

1. Lucien Goldmann (1913 – 1970).

بأكملــه، وبما أن إيجابية علم الاجتماع مرهونة بطبيعتهــا التاريخية، فإن الطبيعة العلمية والإيجابية لأي بحث تاريخي مرهونة هي أيضاً بطبيعتها الاجتماعية ... لهذا السبب، فإن دراسة الظواهر البشرية - بالنظر إلى بنيتها الأساسية والواقع الملموس - تتطلب طريقة تكون اجتماعية وتاريخيــة في آنٍ واحد.» (جولدمن، ١٣٩٢ش: ١٧٤) وبالتالي، هناك ارتباط كبير بين الشــكل الأدبي للعمل وأهم جوانب الحياة الاجتماعية التي يعبر عنها هذا الشكل. يؤدي اكتشاف هذا الرابط والاتصال ذي المغزى إلى اكتشاف "البنية ذات المعنــى"، وبالتالي إلى معرفة مصدر الرؤية العالمية في العمل الأدبي وإدراكه؛ وتشــكل القضايــا المتعلقة بالعمل الأدبي كالبيئة التي نشــأ فيه المؤلف والمتطلبات التاريخية التي تسبّبت في خلقه، الغرضَ الرئيس في تحليل البنية التطورية التي عبّر عنها جولدمن. «في الواقع إن البنيوية التطورية للوسين جولدمن، تحمل في طيّاتها أيديولوجية ونظرة خاصة إلى العالم، وهي بلا شــک وجهة نظر مادية ديالكتيكية وتاريخية، ولكنها قبل أي شيء، هي الدليل المنهجي لدراسة العمل الأدبي.» (عسكري حسنكلو، ١٣٩٤ش: ١٢٣)

باستخدام هذا النهج واستناداً إلى نظرية جولدمن، وأنه «من خلال دراسة الاتجاهات الأدبية الفارسية السائدة، مثل المؤسسات الاجتماعية، يمكننا تحديد الميول الاجتماعية والسياسية السائدة في كل فترة من الفترات التاريخية لإيران،» (پارسا نسب، ١٣٩٢ش: ٢) يســعى هذا البحث إلى دراســة الســياقات الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي تؤثــر في اتجاه ســنائي نحو الخطاب الصوفي. نحــن نعلم أنه خلال فترة ســنائي، كانت الظروف الاجتماعية والفكرية في ذروتها من حيث وجود الجماعات الدينية والمذهبية، والنزعــات الطائفيــة، والآراء الكلامية، والمعتقدات الفلســفية، والأذواق السياســية المختلفة، وما شــابه ذلک. فإن إدخال الخطاب الصوفي في الشعر الفارسي، وسط مديح الملــوک والحــكام، في مثل هذه الظروف، لابد أن يكون له جــذور تاريخية واجتماعية. بما أن ســنائي «شاعر تشــكّل الأوضاع التي تحيط به أهمّ هواجسه وهو يناهض الظلم الاجتماعي واســتبداد الحكام وتعسفهم، أصبح شــعره من أفضل القصائد الاجتماعية والسياســية للغة الفارسية.» (شفيعي كدكني، ١٣٨٧ش: ٣٩) لذلک يمكن اعتبار دراسة أســباب هذه الاتجاهات المبنية على نظرية جولدمن في البنيوية التطورية في شعر شاعر

اجتماعی بامتیاز، مکسباً مشرقاً للبحث والدراسة.

خلفية البحث

هنـاک الكثير من الأبحاث أنجزت حول تحليل الأعمـال الأدبية التی تتعلق بالبنية التطورية. لاسیما، أن نظرية جولدمن رکّزت علی تحليل الرواية، ولهذا السبب تم تحليل العديـد من الروايات التی يمكن البحث عنها فی فـترات تاريخية مختلفة ويمكن أن تعيد الزوايا المؤثرة فی تاريخ المجتمع، بما فی ذلک: "سياست در انديشه سنائی" أی "السياسة فی فكر سـنائی" التی نشـرت فی وقائع المؤتمر الدولی الذی أقيم تكريماً للحكيم سنائی" تحت عنوان "مدح سنائی" (حسینی، ١٣٩٢ش: ٣٤١) حاول المؤلف فی هذه الدراسة أن يكشف الجوانب السياسية لفكر سنائی بمقاربة تحليلية. فقد بدأ الكاتب بحثه بسؤال هام، مؤكداً علی أن تفكير سـنائی إضافة إلی أبعاده الأدبية والسياسـية، له جوانب صوفية عرفانية. والسـؤال المطروح: هو "هل تفكير سنائی سياسـی فی طبيعته أم أنه نابع عن تفكيره الصوفی؟" يری کاتب المقال أن الآراء السياسـية لدی سـنائی ظاهرة خارجة عن تفكيره الصوفی ولا صله بها فيه إلا أنه سرعان ما يلتفت إلی نقطة لا يمكن تجاهلها وهی أن رؤية سنائی الصوفية (العرفانية) قد أثّرت فی تفكيره السياسی بشكل أو آخر.

- مقال "نقد سـاخت‌گرايی تكوينی رمان همسـايه‌ها (نقد البنيـة التطورية لرواية الجيران) بقلم آرزو شـهبازی، مريم حسینی وعسكر عسكری حسنكلو، نشر فی فصلية دراسة الروايات، السنة الثانية، العدد٣، ربيع ١٣٩٣ش، ص ٩١ - ٦٦.

- مقال "بررسی جامعه‌شناختی رمان مهره مار" (دراسة سوسيولوجية لرواية خرزة الحيـة بقلم محمـود اعتمادزاده (به آذين) مـع التركيز علی نهج البنيـة التطورية" بقلم حميدرضا فرضی وبريسا قباديان، نشر فی مجلة الدراسات الاجتماعية، شتاء ١٣٨٨ش، العدد ٥، ص ٨٦-٦٥.

- مقـال "از جهانگری تا کاربرد صنايع بديعی در غزليات چهار تن از شـاعران مكتب تصوف (با رويكردی بر نظرية سـاختارگرايی تكوينی لوسين گلدمن)" أی (من الرؤية الشـاملة حتی تطبيق الصناعات البديعية فی القصائد الغنائية لأربعة شـعراء من

المدرســة الصوفية (وفق نظرية لوسين جولدمن البنيوية التطورية)" بقلم ناصر على زاده وكمال راموز، نشر فى المجلة العلمية للبحوث الأدبية، ربيع وصيف عام ١٣٩٥ش، رقم ٩، صص ٢٢٣ - ١٨٧.

- رسالة ماجستير: تحت عنوان "تحليل رمان سووشون بر اساس نظرية ساختگرايى تكوينى لوســين گلدمن" أى "تحليل رواية سوشــون على أساس نظرية البنية التطورية للوسين جولدمن"، جامعة كردستان، الطالبة: شريفة مرادى، ١٣٩٢ش.

- رســالة ماجســتير: "بررســى تأثير اوضاع اجتماعى و فكرى بــر ديدگاههاى خردگرايانة ناصرخسرو و سنايى" أى "دراسة تأثير الوضع الاجتماعى والفكرى على وجهات النظر العقلانية لكل من ناصر خســرو وسنائى"، الطالب: قلندر قروى، جامعة ولى العصر رفســنجان، خريف ١٣٩٣ش ؛ لم تكن أى من هذه الدراســات ذات الصلة فى مجــال التحليل البنيوى التطورى تحاول الحصول على أســباب التوجه إلى الخطاب الصوفى الخاص بــســنائى. مما لا شــك فيه أن الجانب الإبداعى لهذا البحث، يكمن فى أنه يقوم بتحليل النظام الفكرى والثقافى والسياســى الخاص بسنائى، كما جاء فى نص حديقته فى مرحلة "التلقى"، كما يشــير إلى تأثير الأنظمة الخطابية الدينية والاجتماعية والسياسية المعارضة والموافقة فى تفكير سنائى وموقفه، فى مرحلة "الوصف".

منهج البحث

اعتمــد هذا البحث المنهج الوصفــى التحليلى، فى تحليل قصائــد وأمثلة مختارة من كتاب "حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة" للحكيم مجدود بن آدم سنائى، شاعر وصوفى من القرنين الخامس والســادس الهجريين، والذى يعتمد تحليله على نظرية "البنية التطورية " التى قدمها الفيلسوف الرومانى لوسين جولدمن.

نظرية "البنية التطورية" لـ لوسين جلدمن

تســتند نظرية لوســين جولدمن فى «البنيــة التطورية إلى العديد مــن المصطلحات والمفاهيم الأساســية التى يمكن من خلالها فهم طريقة جولدمن التحليلية بشكل أفضل.

بحســب جولدمن، فإن «البنية تعنى النظام؛ ويتكــون كل نظام من مكوّنات مترابطة مع بعضها بعضاً.» (شــهبازى وآخــرون، ١٣٩٣ش:٧٠) والتى تتضمــن إلى حد كبير جملة الأعمال الأدبية التى أنشــأت استجابة لحالة اجتماعيئ معينة والتى سوف يتوصل إليها الباحثون من خلال "القراءة الداخلية للنص". فى الواقع، تتطلب هذه البنية ذات المغزى، اتحاد جميع مكوناتها حتى تنتقل من موقف ثابت إلى موقف ديناميكى، وكذلک الاتحاد بين الإنشاء والأداء، فى سياق كلى يعتمد على علاقة متبادلة. «هذا المصطلح، بالإضافة إلــى التأكيد على وحدة المكونــات فى العمل، وإظهار العلاقــة المتبادلة بين المكونات والعمــل بأكمله، يعنى أيضــاً الهيكل الداخلى للعمل الأدبى مــن حيث طريقة انعكاس الرؤيــة الكامنة فيه. وبعبارة أخرى، بأى طريقة أصبحــت الرؤية العالمية لفئة معينة أو مجموعــة اجتماعية فى العمل الأدبى العنصر البناء فى عالم النص الخيالى؟» (عســكرى حسنكلو، ١٣٩٤ش: ١٢١)

لكن اكتشــاف هــذه العلاقات يتطلب تمريــر عمليتين لهما مكانــة خاصة فى نظرية جولدمن، المصطلحان همــا "التلقى" و"الوصف". يقول جولدمن إن التلقى «ليس عملية عاطفية أو كشــفية، بل عمليــة عقلانية عميقة، أى أنه وصفٌ للعلاقات الأساســية التى تشــكل بنية ذات معنى ... ولكن فى رأى الباحثين، فإن التفســير فى العلوم الإنســانية هو إدراج بنية ذات معنى فى هيكل أوســع، بنيته الأولى تشكل أحد عناصره المكوّنة.» (جولدمن، ١٣٩٢ش: ١٨٨) فى هذا الســياق، فــإن أى وصف تطورى للتلقى فى هيكل معين، هو فى الواقع وصف لعناصره المكوّنة الثانوية ويجب اســتكماله قدر الإمكان من خلال وصف البنية الأوســع التى تشمله بشــكل مباشر. ومثل هذا الوصف يشبه وصف الشكل الأول؛ وتلقى الشكل الثانى. وبعبارة أخرى، فى مرحلة "التلقى"، يصف الباحث التماسک الداخلى للعمل الأدبى ويبحث العمل الأدبى فى شكله؛ وفى مرحلة "الوصف"، يدرس تأثير البنية السياســية والاجتماعية والثقافيــة والاقتصادية للمجتمع فى العمل الأدبى، وبالطبع، فإن ذلک لا يتم دون علاقته بشكل العمل بأكمله. وفقاً لنظرية جولدمن هنــاک العديد من الآراء المهمة التى يجب مراعاتها. أولاً: لا يمكن للشــخص وحده أن يكــون خالقاً للعمــل الأدبى، لذا فإن خالق العمل الأدبى هــو عامل جماعى متجذر فى

المجتمع المحيط به. ثانياً: هناک علاقة مباشرة بين البنية الثقافية للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها مبدع العمل والشكل الهادف للعمل. ثالثاً: إن علاقة الحياة الاجتماعية لمبدع العمل بالبنية العامة والشكل الأدبي ترتبط بالوعي الاجتماعي؛ وأخيراً ، فإن وحدة وتماسک العمل الأدبي هي سمة فريدة من نوعها لشكل البنيوية التطورية. كلما زادت دقة العلاقة بين وعي الفئة الاجتماعية والنظرة العالمية لشكل العمل، كلما كان العمل الأدبي أكثر تماسكًا. ومع أخذ هذه المبادئ في نظر الاعتبار، سيكون من الممكن بسهولة اجتياز مراحل التلقي والوصف لتحليل بنية هادفة تكشف مصدر النظرة العالمية في سياق العمل الأدبي.

الأوضاع الاجتماعية في فترة سنائي

نبدأ الحديث في هذا السياق بعبارة للدكتور شفيعي كدكني: «إن سنائي شاعر مستاء من الأوضاع المحيطة به ويكافح بشدة كل ظلم واضطهاد اجتماعي وتعسف للحكام، وهذه الميزة جعلت شعره يعدّ من أفضل القصائد الاجتماعية والسياسية في اللغة الفارسية ما يمكن اعتباره أكبر شاعر اجتماعي في تاريخ الأدب الكلاسيكي الفارسي.» (١٣٨٦ش: ٤٠-٣٩)

وما هو ملفت للانتباه هنا، كيف ولماذا اتجه سنائي إلى الخطاب الصوفي برؤيته المؤلمة لوضع المجتمع من حوله؟ فبغض النظر عما ترويه الأساطير حول "التطور الفكري" في حياة سنائي التي أشارت إليها بعض الكتب التاريخية، (صفا، ١٣٧٣ش: ٥٥٣) ، فإن الاتجاه نحو الخطاب الصوفي، على أي أساس من المعرفة السوسيولوجية تكوّن؟ خاصة في فترات معينة من التاريخ (أي القرنين الخامس والسادس الهجريين بشتى أنواع الأفكار والاتجاهات الفقهية والدينية السائدة في تلک الحقبة)، مما يغير من الشكل والمضمون (وبشكل عام، شكل العمل)، ويمهد الطريق لدخول الخطاب الصوفي في الشعر الفارسي. في حين أن قبل ذلک كان المدح وإطراء القادة والملوک وفي حالات أخرى، الأشعار التعليمية والوصف والرثاء والهجاء، هي الأغراض السائدة. لكن يمكن عزو أسباب التغيير في هذا الاتجاه، بغض النظر عن رغبة الشاعر النفسية، إلى حقائق تاريخية

تعود لفترة حياة سنائی الاجتماعية، فهی جعلت منه شاعراً ينتقد الأوضاع الاجتماعية فی عصره. وفی مجال الأخلاق والسلوک والعادات السيئة مثل "شرب الخمر، البلطجة، مجالسة الرعاع، المجون، اتباع الهوی، الجشع، وما إلی ذلک، يبدو أنها كانت سائدة فی عصر سنائی، خاصة التغزل بالذكَر والميل إلی الغلمان الذی ضاعف من حضور الغلمان الأتراک وحدّ من العلاقة بين الرجال والنساء ما تحوّل إلی مرضٍ مسرٍ فی المجتمع.» (پارسا نسب، ١٣٩٣ش: ٩٦)

فی مجال التحيزات الدينية والميول الفكرية والعقائدية، تعدّ الحياة الاجتماعية فی فترة سنائی، أی القرنين الخامس والسادس الهجريين، أحد أصعب الفترات فی التاريخ الاجتماعی والدينی لإيران. فی تلک الأيام،كانت الصراعات الدينية بأشكالها المتنوعة حرباً كانت أم عمليات اغتيال، مستمرة لعدة أسباب، بما فی ذلک تشدّد الحكام أنفسهم وظهور طوائف فكرية مختلفة. «لم تقتصر التحيزات الدينية فی هذه الفترة علی النقاشات والخلافات بين الفقهاء حول الحرب وسفک دماء الجماعات المختلفة ... فكانت الصراعات بين السنة علی ترجيح الدين الحنفی والشافعی أو حول موضوع الجبر والاختيار؛ أو حول رؤية الخالق أو عدم رؤيته أو فی ترجيح المذهب الأشعری، المعتزلة، الكرامی، وما إلی ذلک، وبين السنة والشيعة فی نزاعات مختلفة، وبين جميع تلک المذاهب مع الباطنية، والمناقشات الطويلة والشائكة التی أدت فی كثير من الأحيان إلی عقد الاجتماعات وتأليف الكتب، وقد تؤدی إلی اتخاذ موقف أو التخلی عن عقيدة وقبول عقيدة أخری وأحياناً تؤدی إلی القتل وقطع اللسان والمثلة، وما إلی ذلک.» (صفا، ١٣٧٢ش، ج٢: ١٤٩)

أدی تنوع الأديان والاتجاهات الفكرية المتعددة التی كان بعضها مدعوماً من الحكام وبعضها انعزلت لأسباب مختلفة، إلی خلق ظروف خاصة لهذه الفترة من التاريخ الاجتماعی فی إيران، مما أدی إلی ظهور بعض اللاأخلاقيات والسلوكيات السيئة من جانب أتباع المذاهب والاتجاهات الفكرية المختلفة. فی ظل هذه الظروف، أدخل سنائی من خلال تغيير أيديولوجيته أسَس الخطاب فی مجال الأدب والشعر، والتی أصبحت نماذج منه فيما بعد من أروع ما يمتلكه مخزون الأدب الفارسی.

البحث والدراسة

حسب ما جاء، فإن البنية التطورية التى هى امتداد لمسار ورؤية جورج لوكاش١، ومن ثم منهج ميخائيل باختين٢ حيث واصل ذلك المسار بطريقة أخرى، فإنها تدرس العلاقة بين المجتمع والفن بطريقة دقيقة وبنيوية. يقول باختين: «من المستحيل دراسة الخطاب بشكل صحيح عن طريق فصله عن المتكلم أو فصله عن العلاقات الاجتماعية والتاريخية من حوله. لذلك، فإن أى ازدواجية أو تعددية واضحة أو غامضة، حتى فى طريقة النظرة إلى المجالات المختلفة من السلوك البشرى، هو فى رأيى باطل ومدان مسبقاً لكونه يؤدى إلى صورة غير مكتملة وغير متوافقة مع هذا الواقع.» (جلدمن، ١٣٩٢ش: ١٨٤)

وهكذا، فإن تحليل البنية التطورية لحديقة سنائى يتم على مرحلتين. المرحلة الأولى هى "التلقى" (وهو وصف العلاقات الأساسية لخلق بنية هادفة) والمرحلة الثانية هى "الوصف" (وهو إدراج بنية ذات معنى فى بنية أوسع تكون البنية الأولى أحد العناصر المكونة لها).

مرحلة التلقى

فى هذه المرحلة، يخضع العمل الأدبى للبحث والدراسة فى بنيته. لهذا السبب، تتم دراسة عناصر فكر سنائى التى تشكلت فى ذاكرته أساساً، بغض النظر عن علاقاتها التناقضية. ذلك لأن تقييم وبيان دلالاته الفكرية فى الأبعاد الاجتماعية، والسياسية، والثقافية وما إلى ذلك، يتعلق بمرحلة "الوصف" ما يدعو بالضرورة إلى تحليل أفكار سنائى فى إطار البنيات الاجتماعية لتلك الفترة التاريخية.

يمكن الإشارة إلى بعض ازدواجية سنائى أولاً فى أشعاره التى نظمها فى مدح أمير المؤمنين خلال مناظراته مع الأشعريين؛ أو اتجاهه الصوفى فى حين أنه يُعرف بالشاعر المتشرع؛ ثانياً: الازدواجية الموجودة فى "حديقة..". ويرجع ذلك بشكل عام إلى التحول الفكرى الذى طرأ على سنائى وهو بدوره متأثر بالحالة المتوهجة للأديان والأخلاقيين من أتباع الطوائف المختلفة خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين. لهذا السبب،

1. György Lukács (1885 – 1971).
2. Mikhail Bakhtin (1895 – 1975).

فى مرحلة "التلقى"، يتم دراسة العناصر الدينية والكلامية لسنائى ضمن البنية الهادفة فى عمله. وفى مرحلة "الوصف"، يتبيّن مدى تأثير هذه المعتقدات بالبنية الاجتماعية والثقافية الشاملة للعصر.

١- التوحيد الأفعالى

معنى التوحيد هو أن جميع الذوات، بل جميع الأفعال تتم بمشيئة الله تعالى وإرادته. «نفى المعتزلة هذا التوحيد لأنهم اعتبروا الإنسان حرّاً وصاحب اختيار وإرادة فى جميع أفعاله. وتوحيد أفعال الأشعريين يعنى أيضاً أنه ليس لأى مخلوق أى أثر وأن جميع الآثار تأتى مباشرة من الله؛ وبالتالى، فإن الله سبحانه وتعالى هو مصدر أفعال العباد مباشرة. وهذا الاعتقاد بلا شک يدل على الجبر، ولكن التوحيد الأفعالى لدى الشيعة، هو أنه ضمن الاعتقاد بأصالة نظام الأسباب والمسببات، فإن الأثر بسبب قربه، قائم بذات الله تعالى وهذا القيام عرضى لا يتداخل بعضه بعضاً.» (مطهرى، ١٣٧٧ش: ٦٦)

سنائى أيضاً ضمن اعتقاده بأصالة نظام الأسباب والمسببات، يرى أن الأثر قائم بذات الله وتابع له وغير مستقل ذاتاً:

كن أنت صالحاً، ما شأنک بالقضاء والقدر. (سنايى، ١٣٧٧ش: ٩٢)؛

كما يعتقد أن الله تعالى مصدر جميع الآثار والأفعال:

خذ الجبر فمن "ما رميت"، ودع عنک القدر من "إذ رميت". (المصدر نفسه: ١٦٤)

٢- عدم إمكان رؤية الله تعالى

ركز سنائى فى خطابه أكثر على جانب التطهير والجمع بين (التشبيه) التنزيه والتنقية. فقد خصص الباب الأول من كتاب حدبقة الحقيقة إلى التحميد والتنزيه والتوحيد، بالإضافة إلى موضوعاته الفرعية مثل المعرفة والوحدة ووصف العظمة والتطهير والجوهر ودرجات الحفظ والتأمل وحكمة الرزق والتوجيه والتقديس والإنشاء والشكر ، إلخ.

ذاته المقدسة منزّهة عن التمثيل، صفاته منزّهة عن أى تخييل.

لم يلد ولم يولد، لا نهاية ولا مستقبل له مذكور.

ليس له كفو ولا يشبهه أحد وليس له مثيل منزّه من المصاهرة. (المصدر نفسه: ٨٣)

يذكر سنائى بصراحة أن الله لا يمكن رؤيته بالعين المجردة، لا فى هذا العالم ولا فى الآخرة. كما يعتقد أن معرفتنا المحدودة لا تدرك رؤية ذاته، ولإثبات ادعائه، يستشهد بفشل موسى (عليه السلام) فى رؤية الله فى بعض الأبيات:

يعجز العقل عن رؤيته، وإلا سيخرّ صعقا كموسى.

عندما تجلّى عليه الإله، همس موسى إنى تبت إليك. (المصدر نفسه: ٩)

كما أنه فى مكان آخر واستناداً بالقرآن الكريم ينفى "التجسد" و"التشبيه" من الذات الإلهية ويعتقد أنه إذا نُسب إليه عرش أو منزل، فذلك إكراماً له وتعريفاً به إلى الخلق:

قد جاء وصف الإله فى سطور الكتب أنه منزّه عن مماثلة الأجسام.

فقول ينزل الله فى الأحاديث ليس بالتجسيد، فلا تصور مجيئه وذهابه كالبشر.

عرشه ليس إلا إكراماً له وتبجيلا، والكعبة مجرد تعريف به لا غير. (المصدر نفسه: ٦٦-٦٥)

إن معرفة الخالق لا تدرك بالوهم والفكر والحس والقياس. هذه الأدوات هى الأدوات الوحيدة التى يمكن للبشر من خلالها معرفة حقائق الكون، والخالق، لذلك لا تفهم هذه الأداة طبيعته وجوهره لأن جوهره يتفوق عليها. كما يعتقد أنه ليس فقط الذات الإلهية، ولكن صفاته أيضاً لا يدركه العقل البشرى على الإطلاق. كلما حلّقت الحكمة فى سماء المعرفة أكثر، كلما تفوّقها الحق تعالى فى مرتبة أعلى وأرقى، لأنه يستحيل إحاطة المحاط بالمحيط والمخلوق بالخالق:

هو خالق الوهم والخيال، وهو خالق العقل والإنسان.

منزّه عما قاله الأغبياء، وأكثر تنزيهاً مما قاله العلماء.

الوهم والخيال ليس كافياً لمعرفته، وهو لا يدرك بالوهم والخيال.

(المصدر نفسه: ٨٢)

٣- خلق الله

يعتبر سنائى غزنوى، فى بعض الأبيات، أن الغاية والغرض من الخلق مبنى على هذا

الحديث: «كُنتُ كنزاً مخفيــاً فأحببتُ أن أُعرفَ فخلقتُ الخلقَ وتعرفتُ إليهم فعَرفونى.» (فروزانفر، ۱۳۷۰ش: ۲۹) شأنه فى ذلک شأن العديد من الصوفيين، يقول سنائى مشيراً إلى هذا الحديث القدسى:

خلقک الله لأمرٍ، فأراد أن يُعرف بک.

قال كنت كنزاً مخفياً، فخلقت الخلق لأُعرَف. (سنائى: ٦٧)

كمــا يعتقد ســائى أن خلق الكون رحمــة منه وفضلاً. لقد خلق الله الكون لســخائه وكرمه. يقول سنائى موضحاً غرض الإله من الخلق:

خلقک الإله تحنّناً منه، ونشأت فى ظل رحمته.

تتنعّم بالحياة من رحمته، وروحک باقية من لطفه.

بصفات قهر الخالق ولطفه، يخرج الحىّ من الميّت والميّت من الحىّ. (المصدر نفسه: ۱۰۰)

إن "نظــام الكون"، هو مــن أهم النظريات اللاهوتية الــتى اقترحت عليها نظريات مختلفــة. يقول الإمام محمد الغزالى فى كتابه "الاقتصــاد فى الاعتقاد" حول نظام الكون: «لَيسَ فِى الإمــكانِ أبدعُ مِمّا كَانَ.» (الغزالى، لاتا: ۲۲) وفيما يتعلق بهذه القضية، يعتبر ســنائى أن خلق ظواهر الخلق وأمورها هى العدالــة بعينها وحكمة الخالق فيها ويقول سنائى:

اولئک الجاهلون السارقون، يريدون أن يخدعوا العقل.

بينما صنعه عدل وحكمة جلية، ملكه قهر وكبرياؤه وارته الحجب.

(المصدر نفسه: ۸۱)

٥- التولى والتبرى

هــذا المبدأ هو أحد العناصر المهمة فى فروع الدين الشــيعى الاثنى عشــرى. يقول سنائى:

لأجله قال المصطفى للإله يا ربّى وال من والاه (المصدر نفسه: ۲٤۹)

وهذا ما يشير إلى قول النبى صلّ الله عليه وآله حول الإمام على عليه السلام: «من

كنــتُ مولاه فهو على مولاه اللهمّ والِ مَن والاه وعادِ مَن عاداه؛ فى هذا الحديث، يعتبر السـنة أن الولى يعنى الود والحبيب، ولكن الشـيعة يعتقدون أنه يعنى أولى بالتصرف.» (خاتمى، ١٣٧٤ش: ١٣٥) ويعتبر سنائى أن هذا الحديث يدلّ على أن الإمام على خليفة الرسول عليه الصلاة والسلام:

هو مدينة العلم وعلى بابها   هو نبى الله وعلى وليه   (سنائى: ١٩٨)

كما أن الحكيم سـنائى كان له ولاء خاص بالإمام الحسـين عليه السـلام وشهداء كربلاء:

ليتحدث الرسول عن الحسين ...

ليقول إن أكثر القوم شراً وشقاءً رضوا بقتل آل الحسين.

دخل القاتل النار، بينما ارتقى المقتول بجوار الرسول. (المصدر نفسه: ٤٢٢)

وبكل حماس ينشد لظهور الحجة فيقول:

أيها المنجى متى تزيل أحابل الدجال بصحبة المسيح.

فى هذه الأيام العصيبة، العدل خير هبة يقيمه المهدى. (المصدر نفسه: ٥٨١)

٦- الموت والمعاد

يعتقد سـنائى أنه مع الموت، ينتهى العمل بالجسـد المادى، ويبدأ السعى إلى تحقيق المتعة العقلية والمعرفة حتى يتحقق ذلک بالفعل. والنفس تنال مشـاهدة المقرّبين وتكون جليسـة القديسـين وأى سعادة بعد تلک. لهذا السـبب، يدعو سنائى إلى ترک مساحة العالم المادى والاستماع إلى دوى العالم الداخلى للإنسان:

تبرأ من هذا العالم، واتجه نحو روضة الروح.

فذلک العالم أرقى من هذا، وترابه أنقى من هواء هذا العالم.

افتح عينيک لکى ترى العالم، وتراه ببصر قلبک.

إذا حاولت ترک عالمک الدونى، فترقى إلى هناک حيث الراحة.

ترافق عندليب البستان وتكون جليساً للأولياء.   (المصدر نفسه: ١٢٠-١١٩)

٧- الجنة والنار

وفق ما يعتقده سنائی، فإن الجنة ببركاتها الأبدية تدعو الإنسان إلى نفسه؛ وعلى السالک أن يحرص بألا تغرّه الحياة الدنيا بزينتها السريعة الزوال وزخرفها غير المستدامة، وألا يغفل عن تلک النعم. بشكل عام، يصف سنائی جنتين ويعرّفهما على أن إحداهما جنة "مادية" والأخرى "إلهية"، وهی ما تعادل جنة أصحاب اليمين والمقربين الذين ذكرهم الله تعالى فی القرآن. يعتقد سنائی أن الجنة المادية تحتوی على ملذات مادية ومحسوسة، لكن الجنة الإلهية تتضمن الملذات العقلية والروحية:

الطير والحور فی الجنة المادية، والحكمة والدين فی جنة الإلة.

ليس هناک قوت غير جمال الإله، للعشاق فی جنة الإله.

من هو عبد للحور والغلمان، ليس من الأسياد فهو غلام.

ومن يقف فی حضرة الإله يتغنى بالحبيب كالعندليب

إذا اتصف بالصفاء وتغذى بخالص القوت، يرى الملک من عالم الغيب والملكوت.

(المصدر نفسه: ٤٥١)

٨- الكشف والشهود (المكاشفة والمشاهدة)

يتحقق فهم الحقائق لدی أهل العرفان والتصوف ضمن مقام الكشف والشهود. «الكشف فی مصطلح الصوفية هو الكشف عن المراتب والقضايا التی لا تدخل فی الفهم والإدراک البشريين، وهو الإحاطة بما وراء الحجاب التی تشمل المعانی الخفية والشؤون الحقيقية.» (گوهرين، ١٣٨٣ش، ج. ٩: ٦٢) والشهود هو رؤية الحقيقة حقاً.... «ووجود قلب القلب وكل ما هو موجود فی القلب هو شاهد عليه، والموجود هو مشهود.» (المصدر نفسه، ج٧: ٥٨). يعتقد الصوفية أنهم بالسير والسلوک يبلغون درجة من المقام والمرتبة يمكنهم من خلالها إزالة حجاب عالم الغيب حيث تنكشف الحقائق الغيبية لهم. تسمی هذه المرتبة بالمكاشفة أو المشاهدة.

المكاشفة أو الكشف؛ هو حالة تحدث لشخص عند اليقظة أو تحدث أحياناً بين النوم واليقظة لا يدركها الآخرون. تحدث هذه المكاشفة أحياناً عندما يكون الشخص نائما.

وقد يجرب الشخص حالة المشاهدة بعيون مفتوحة عند اليقظة. إن منزلة فهم الحقائق ودركها تُعرف بالكشف والشهود لدى الصوفية الإسلامية. ويعتقدون أنهم من خلال سير تلك المراتب يصلون إلى مستوى من التصوف يتم فيه إزالة حجاب عالم الغيب وتكشف لهم الحقائق الغيبية، وتسمى هذه المرتبة بالكشف عن المشاهدة. لم يتحدث سنائى كثيراً عن المشاهدة عن طريق الشهود بل كلامه عن المشاهدة محدود، وفى حديثه عن الذكر يقول: الذكر يفيد السالك فى جزء من سلوكه وينبغى استخدامه فى طريق المجاهدة، لكن السالك يصل درجة من السلوك، يكون الذكر فيه مجرد هباء منثور لا غير. وفى هذه المرحلة أى مرتبة المشاهدة لا مكان للذكر فيه:

ليس للذكر مكان إلا فى المجاهدة، وليس للذكر مكان فى المشاهدة.

بعد أن كان الذكر كل شيء فى البداية، ولكنه يكون لا شيء فى النهاية. (سنائى: ٩٥)

من الواضح أن موضوع قصائد الشعراء الصوفية منبثقة عن الكشف والمشاهدة وتتجلى هذه المراتب بشعر يجرى على لسانهم. ولا شك فى أن المعرفة الشهودية كانت ومازالت محطّ اهتمام الأدب الصوفى أكثر من أى نوع آخر من مراتب التصوف والعرفان. يعتبر الصوفية أن الكشف والشهود هو الطريقة الوحيدة لمعرفة الحقيقة، ومن خلال الكشف والشهود، يكتسبون معرفة بالحقائق الغيبية. وفى هذه المرتبة من الكشف، يتجلى الإله لهم بأشكال مختلفة. ويتنعم الصوفية "بالذات الإلهية" عن طريق تجاربهم الشهودية وكشفهم عن الحقائق، ثم شرحوا صوراً رائعة لما رأوه من جمال الصورة وروعتها.

كل مشاهداته حصلت فى تلك المرتبة؛ من سَلَک هذا الطريق بلغ الحق اليقين.

بالمجاهدة والمكابدة ترتقى تلك المرتبة؛ فاصنع لنفسک السلم لتبلغ أسباب السماوات.

حينها تنكشف لک الحقائق الغيبية، وتطلع على كل تفاصيل عالم الغيب.

(المصدر نفسه: ٩٨)

فى الواقع يمكن القول إن «المعرفة الوحيدة التى قبلها سنائى بشكل كامل ويدعو الآخرين بإليها باستمرار، هى المعرفة الشهودية والمعاينة.» (أحمدى، ١٣٨٨ش: ٥٩)

هذا النوع من المعرفة الذى هو لدنّى ومن جانب الإله، يقوم على الكشف والشهود؛

وبالتالی، لا مکان للشک والوهم فیه، ویمکن للصوفی أن یحقق "عین الیقین" بهذه الطریقة. یتبیّن من کلام سنائی فی هذا الصدد، أنه یعتبر هذا النوع من المعرفة معرفة تامة لتجلی الله فی قلب السالک ولتطابقها مع الحقائق. وفی أعماله کلها، یطلب من الجمهور اکتشاف أسرار الغیب عن طریق التحلی بالعلوم الدینیة والبحث عن أسرار الغیب. للتعبیر عن هذا المعنی، استخدم سنائی الرمز التمثیلی المحسوس. کـ "السحابة والشمس". فی هذا الرمز التمثیلی، یفترض الشاعر وجود السالک بمثابة سحابة عندما یتم إزالتها، تسطع حینها شمس المعرفة:

بمعرفة الشمس ووجود السحابة، یتحقق طریقه إلی السماء وبمرکب الصبر

(سنائی: ٤٧٩)

وکذلک:

ما دمت لا تعرف الحقیقة فلا لقاء ورؤیة، ورؤیة الحق ببصر القلب تتحقق.

(المصدر نفسه: ٣)

٩- الحفظ والمراقبة

«المراقبة عند أهل السلوک، دوام النظر بالقلب والوقوف عند الحدود والشبهات وأن تعلم أن الله تعالی علی کل شیء قدیر. وقیل: حقیقة المراقبة أن تعبد الله کأنک تراه. والمراقبة علی ضربین: مراقبة العام من الله تعالی خوف ومراقبة الخاص من الله رجاء. والمراقبة هی أن العبد یستیقن بأن الله مطلع علیه بکل حرکاته وسکناته وکل أسراره.» (سجادی، ١٣٨١ش: ٧١٠)

یعتقد سنائی أن السالک فی هذه المرحلة من سلوکه علیه أن یستخلص نفسه حتی لا یحول بینه وبین الإله حجاب. وروی عن النبی صل الله علیه وآله: أن تعبد الله کأنک تراه، فإن لم تکن تراه فإنه یراک.

من أعانه الله فی کل شیء، تری نسیج العنکبوت یحجبه.

یمتدحه التمساح، والتنین یطلب رضاه. (المصدر نفسه: ٣٠)

یری سنائی، أن فی المرحلة الأولی من المراقبة، یتیقن للسالک بأن الله مطّلع علی

سـريرته حتى لا يدخل السـوء من الأفكار والشر من الأعمال الشيطانية فى قلبه، وبما أنه يرى الله الرقيب على جميع حالاته قلّما يتبع هوى النفس وتغلبه وسوسـة الشيطان. المرحلة الثانية من المراقبة، هى أن السـالك ينسـى الكون أثناء الحفظ والمراقبة، أى يكون وجود الكون وعدم وجوده سـواء لديه. ويكون شديد المراقبة فى ألا يطالع العبد غـير حده ولا يراقـب غير ربه ولا يقارن غير وقته. والمرحلـة الثالثة من المراقبة عند مراقبة أهل السـلوك والعرفان، هى أن هؤلاء القوم يراقبون الله ويطلبون منه تعالى أن يراعيهـم أثناء المراقبة أى أن الله يتولى شـؤونهم، وبفضله، يجعلهم مثالاً لـ "وهو يتولّى الصالحين". ويسـتخلص السالک فى هذه المرحلة نفسـه لله ويقوم بتزكية نفسه حتى لا يكون بينه وبيه الله حجاب.

قوّ نفسک بالدين وكن عادلاً، ما لک تركض كالكلب العقور.

أقول لک هذا أيها اللاهورى، لأنک بعيد عن حدود جمال الحق.

ولكن من استخلص نفساً لربّه، فالكعبة تطوف حوله.

إنک لست كالثوم فى قشرة واحدة، وإنما نفسک ملفوفة بالقشور كالبصل.

(المصدر نفسه: ٢٦٧)

١٠- آداب السير والسلوك

تُظهر دراسـة أعمال سـنائى وخاصة حديقة .. فى عملية السير والسلوک الصوفى، أنـه يولى اهتماما خاصـاً للأبعاد التجريبية للتصوف، بما فى ذلـک المراتب والأحوال، والتجربـة الصوفية من وجهة نظره تمرّ عبر هذه المنازل والمراتب مع مراعاة الشـريعة. يعتبر سـنائى أن الشريعة هى جسر للحقيقة واكتسـاب المعرفة والتى بدونها لن يتمكّن السالكون فى سيرهم وسلوكهم العرفانى من الوصول إلى المنزل. وفى تطرقه إلى الأحوال الصوفية، يتجه بشـكل خاص نحو السـمات المعرفية للتجـارب العرفانية. وبعد عرضه لأنواع المعارف يرضخ لمعرفة واحدة وهى تلک المعرفة الشهودية التى يعتبرها ناتجة عن تجلّى وظهور الحق تعالى على قلب السـالک الـذى لا يرى غير الإله ولا وجود لغيره وكل ما هو موجود تابع لوجوده.

إن للسـير والسـلوک إلى الله، مقامات ومراتب ولا يرى السالكون طريقاً يرشدهم إلـى مقصودهـم إلا عن طريق سـلوک هذه المراتـب والمنازل. وفي ظـل اجتياز هذه المقامات تطرأ حالات عرفانية على السالكين. وتلازم هذه الحالات العرفانية علامات تصدر من جانب المحبوب الأزلي وتمنح السالكين حياة جديدة. ويعدهم بالوصل ويعينهم على سـلوک المقامات العرفانية. هناک عدد قليل جداً مـن الأبيات التي تتحدث عن الـدلالات والمصطلحات الصوفية فيمـا يخص المنازل والمقامـات العرفانية في حديقة سـنائي. ولكن في المقابل نجد شـواهد كثيرة تقدم المفاهيم والتعاليم الأخلاقية في شكل حكايات ورموز تمثيلية. ومن بين أشـعاره أعمال يعتقد سنائي أن على السالكين الأخذ بها في السير والسلوک العرفاني، بالإضافة إلى ذلک، يجب أن يكون لديهم التزام عملي، ومن تلک الأعمال التي أشـار إليها سـنائي كطريقة للسلوک، رياضة النفس، التجريد، الذكر، المراقبة، القناعة، الحاجة، الزهد، الصبر، الشكر، التوكل، والرضا، وباجتياز هذه المراحل، يرتقي السالک مدارج سلوكه العرفاني.

وهنا إشـارة إلى نماذج وشـواهد من أبيات تمثل مراحل السير والسلوک في حديقة سنائي:

۱. مجاهدة النفس

لا توصلک شهوتک إلى الجنة، ولا إلى الحور والقصور إلا بقتلها.

(المصدر نفسه: ۲۹۰٤)

۲. التجريد

– من أراد الولاية بالتجريد، ومن يبحث عن الهداية بالتوحيد ..

لا يرى في نفسه سكينة وطمأنينة ولا في حياته ارتياح وهدوء.

(المصدر نفسه: ۱۱۱)

۳. الذكر

الظلم في حكمته عدل، والحياة بدون ذكره هباء.

من يبكى من الحب فهو مبتسم، والقلب الذى لا يذكره فهو السندان
أصبحت بأمان، لأنه ذكرت اسمه، وسرت فى طريق السلوک. (المصدر نفسه: ٩٤)

٤. القناعة

لا تحب من لا تعرفه، فالروث خير من مسک لا تعرفه.
لا تطلب حاجتک من أهل الزمان، فاطلب من الخالق ما تتمناه.
اعتبر الخلق مجرد صورة لا غير، ولا تطمع فى شىء من الخلق. (سنائى: ٧٢٩)

٥. الحاجة

مادام فى القلب باب للحاجة مفتوح، فليدخل فيه ويحصل ما يحصل.
(المصدر نفسه: ٧٠٣)

٦. الزهد

أصل الزهد أن يوصلک إلى الطريق، وإلا ما للزاهد من قيمة تذكر.
(المصدر نفسه: ٢٦٤)

٧. الصبر

صبر الرجال إذا كان مقروناً مع الحلم، وإذا عرفوا أن الخلق مع الحلم يكتمل،
(المرجع نفسه: ٧٦٣)

فمعرفة الشمس ووجود السحابة هى الطريق إلى السماء ومركب الصبر.
ومن يطمح بعالم آخر، لابد أن يصل إليه إذا كان يتحلى بالدين.
(المصدر نفسه: ٤٧٩)

٨. الشكر

إن المؤمن شاكرٌ لأنعمه ورحمته، والكافر يشكو من سخطه وجبروته.
(المصدر نفسه: ٤٢٤)

٩. التوكل

الملک سلک طريق الضلال، وبالتوكل سار أهل السلوک والعرفان.

(المصدر نفسه: ٥٦٦)

مادام الخلق في عالم الأسباب، فجميعهم في سفينة الغفلة نيام.

(المصدر نفسه: ٥٦٩)

١٠. الرضا

كن سعيداً منه وكن حذرا من دينه حتى تجد رضاه وطاعته. (المصدر نفسه: ٤١٦)

إذا لم يكن الرضا بالعيش، والله لست تعرف الإله.

أنت العارف بأن الرضا هو أعلى المراتب عند الإله. (المصدر نفسه: ١٦٣)

الوصف

وفقاً لنظرية جولدمن، فإن هذه المرحلة مخصصة لوصف العمل الأدبي في سياق البنية السياسية والاجتماعية والثقافية وما إلى ذلک، والتي تعتمد على «تحديد مجمل البنيات الاجتماعية السائدة آنذاک؛ حتى يمكن دراسة الجوانب المختلفة من معيشة أفراد المجتمع والبلد بأسره.» (فرضي وقباديساميان، ١٣٩٢ش: ١٤)

تعد فترة حياة سنائي، وقبل ذلک بقليل، فترة خاصة في تاريخ الإسلام بسبب التطورات الاجتماعية والثقافية، وكذلک المسار التاريخي "للدين" وظهور الفرق المختلفة. فقد تسببت عوامل متعددة في تدمير النظم والإجراءات الاجتماعية في هذه الفترة من التاريخ، كاختلاف السنة مع الشيعة، واختلاف الشيعة الاثنى عشرية والشيعة الإسماعيلية وخلافاتهم مع الزيديين، واختلاف الأشعريين مع المعتزلين، وتشدد الشافعيين والحنفيين بشأن أفكارهم، والمواقف المتشددة للفقهاء والمتشرعين مع الميول الصوفية. واختلاف الفقهاء والمتشرعين مع الطوائف الإسلامية الأخرى، والصراعات بين الغزنويين والسلاجقة، والاختلافات الحادة بين الحكام السلاجقة أنفسهم، وهيمنة العبيد الأتراک ودعم مجموعة فكرية معينة. «إن هذه الأوضاع تركت بصماتها بشكل

جلى وواضح فى الشعر والأدب فى القرن السادس الهجرى. فأكثر الشعراء فى هذه الحقبة أقبلوا على الانتقاد الشديد للظروف الاجتماعية وقليل منهم امتنعوا عن ذلک، كما أنهم أطلقوا آهات مؤلمة وما هى إلا انعكاس للرأى العام.» (صفا، ١٣٧٢ش، ج٢: ١٢٤)

فالظروف الخاصة فى تلک الفترة جعلت سنائى يخضع لبعض التغييرات والتطورات فى شعره. لقد كان "حكيما" ووعيه للأوضاع الاجتماعية أثرت بشكل عميق على أفكاره. لهذا السبب، نرى على الرغم من أن سنائى يعتبر «شاعراً سنياً أشعرياً يعتقد بالجبر» (شفيعى كدكنى، ١٣٨٧ش: ٣٩)، إلا أن ميله إلى الشيعة والشيعة الاثنى عشرية بالذات، والميل إلى الصوفية، والميل إلى مراعاة الأخلاق يتجلى فى شعره، وبالتالى يبدو سنائى وكأنه يتفاعل مع الاتجاه الصوفى العرفانى ردّاً على الخطابات المعارضة فى عصره. لهذا السبب، ندرس فى موضوع "الوصف"، العناصر الفكرية لسنائى فى معارضته لأنظمة الخطاب الموجود فى عصره.

١. نظام الخطاب عند أهل الكلام

يطلق على الأشاعرة والمعتزلة، "المتكلمين" أو "أهل الكلام" أى من له القدرة على إطلاق الكلام والخطاب والعارف بفنونه. وعلم الكلام فى الواقع هو الجدل والديالكتية التى تسعى إلى إثبات المعتقدات الدينية عن طريق البرهان والاستدلال العقلى. و«يختلف الأشاعرة والمعتزلة كل الاختلاف فى بابى التوحيد الصفاتى والتوحيد الأفعالى. فالمعتزلة يدعمون فكرة التوحيد الصفاتى وينكرون التوحيد الأفعالى؛ بينما الأشاعرة على عكسهم فى هذه العقيدة.» (مطهرى، ١٣٧٧ش: ٣٥) والأشاعرة يعتقدون بالجبر ويعرفون بالقدرية أى أنهم يعتقدون بالقدر والتقدير. والجبريون يعتقدون أن العباد لا اختيار لهم ولا إرادة وأن الفاعل لكل شيء هو الله. كما يرون أن اختيار الإنسان وفاعليته ينفى التوحيد الإلهى وهو شرک. والتوحيد فى عقيدة الأشاعرة يستلزم الاعتقاد بأن الخالق هو الفاعل المطلق والقدرة المطلقة. لذلک، يعتبرون كل ما هو موجود ويمكن أن يحدث، فهو معلول إرادة الحق تعالى مباشرة. لكن "المعتزلة" يؤكدون على التوحيد

الإلهى ويعتبرون التوحيد بمعنى أن صفات الله وجوهره واحد، وفى الواقع، إنهم يسلبون الصفات من الخالق، أى أنهم يؤمنون بالتنزيه. ولكن هذا الأمر يرجع إلى الاستدلال العقلى، أى أن المعتزلة يقولون إن العقل يحكم بأن توحيد الله يستلزم عدم التعددية فى الله، وبالتالى لا يمكن أن تكون صفات الله تابعة لذاته، لذلک فإن جميع الصفات الإلهية واحدة ومتشابهة. وما هى إلا جوهر الحقيقة، وإلا، فإن الله لا يمكن أن يكون واحداً. لذلک، فإن الأشعريين لديهم وجهة نظر جبرية والمعتزلة يعتقدون "بإرادة" الإنسان. وأما الشاعر سنائى فيؤمن بـ "الجبر"، وهذا الجبر هو الموقف الذى أصبح فيما بعد أكثر قوة فى مجال التصوف الإسلامى.

سبب رزقک إلى الخير والشر، ليس بالأسباب كالأمطار والأحصاد،
أؤمن برزّاق دون حساب، فكل ما لدىّ من الرزق والحياة منک أنت.

(سنائى: ۱۰۷)

وإن كان سنائى يعرف بأنه "أشعرى" و«سنائى دون شک يؤمن بقوةٍ بأصول العقيدة الأشعرية. وتكوّنت أفكاره أساساً وفق آراء ومعتقدات الأشاعرة بكل حذافيرها.» (روستائى، ۱۳۹۳ش: ٥٦) إلا أنه فيما يخص المعرفة الإلهية والاعتقاد بالتوحيد الأفعالى والتوحيد الصفاتى، لديه رؤية مغايرة عن رؤية الأشاعرة. فهو يعتقد أن معرفة الخالق إنما تتحقق بذاته وآثاره (أفعاله) معاً والفضل الإلهى يعين الإنسان ويرشده فى هذا الطريق:

لا يعرف الإلهَ الإنسانُ وحده، فمن خلال ذاته وقدرته يعرفه. (سنائى: ٦٣)

فى حين أن هذه العقيدة يتمسّک بها "المعتزلة و"الشيعة" فى أنهم يعرفون الإله بذاته وعن طريق صنعه وأفعاله. كما ورد فى الكافى: «إعرفوا الله بالله.» (كلينى رازى، لاتا: ۸٦) وهذا ما يخالف رأى الأشاعرة وبعض الفرق الإسلامية فى هذه الفترة كالإسماعيلية الذين يعتقدون بأن معرفة الله تحصل عن طريق معرفة الأنبياء وتصديقهم بوجود الحق تعالى. أو على سبيل المثال، فى سياق "رؤية الله" ومناقشة "التجسد" و"التشبيه"، يختلف سنائى مع النظرة التوحيدية للأشاعرة، الذين «يؤمنون بإمكانية رؤية الله فى الدنيا وحدوث الرؤية فى الآخرة.» (صدر حاج سيد جوادى والأخرون، ۱۳٦۸ش: ۱۸٦)

ويتفق مع معتقدات "المعتزلة" و"الشيعة".

وكذلك فى مناقشة التوحيد الصفاتى، خلافا لآراء الإسماعيليين والأشاعرة، فهى أقرب إلى وجهة نظر المعتزلين التى تزيل أى صفة من الله وتؤمن بوجود صفات لله:

أدعوه بالقابض والباسط والمجيد، والعالم والقادر والواحد.

جوهره الطاهر خالٍ من الصفات المحسوسة، إنما صفاته بالسمع والبصر تُدرك.

(سنائى: ١٧)

«وفيما يخص العدالة، لدى سنائى وجهة نظر مزدوجة كبعض المباحث الكلامية الأخرى؛ يعتقد فى بعض الأحيان أن الطالحين يستحقون الجحيم، وأن الصالحين يستحقون الجنة. وهذا الرأى قريب من وجهة نظر الشيعة، لأن جزاء أعمال الصالحين يرجع إلى فضل الله ورحمته؛ وعقابه على أعمال الطالحين هو العدل بعينه.» (أسداللهى، ١٣٨٦ش: ٩٦)

لا شک أن الفاسقين يدخلون نار جهنم جزاء هم. (سنائى: ٢٨٤)

وفيما يتعلق بطبيعة "الحادث" و "القديم" للقرآن، يتفق سنائى مع الأشعريين فى نفيهم أن القرآن حادث:

كلامه من شدة اللطافتة والطلاقة، لا يوصف بلسان.

صفاته ليست بحادث وكلامه لا تستوعبه الحروف. (المصدر نفسه: ١٧١)

من جانب آخر، عندما «أراد المعتزلة إرغام الناس على اتباع معتقداتهم بسلطة من الخليفة، مما أدى إلى القتل وسفک الدماء والسجون والتعذيب والتشرد، ومن ورائه سخط المجتمع الإسلامى.» (مطهرى، ١٣٧٧ش: ٥٦)، جعلت مثل هذه التصرفات سنائى يستاء أكثر من أفكار وسلوكيات المعتزلة.

إن الوضع الخاص فى تلک الفترة، مثل تقوّس الظروف فى التعبير عن أفكار سنائى التى كانت تنشأ فى بعض الأحيان عن العقل وأحياناً عن القلب، تشير إلى الأوضاع الاجتماعية فى عصره. كما تُظهر تصرفات الطوائف المختلفة التى كانت تسعى بكل قوة لفرض معتقداتها على الآخرين من خلال الحرب والقتل، وأحياناً بدعم من الحكام وأخرى بدونهم، أن الجو الاجتماعى لتلک الفترة كان بعيداً كل البعد عن الأخلاق.

فتلـك الفترة التي كانت فيها الفروض الأخلاقية شـديدة لدرجـة أنه لا يمكن علاجها بإلقاء النصح والإرشـاد، فلابد أن تسـتدعي مثل تلك الظروف ظهور نوع خاص من الخطاب.

٢. نظام الخطاب السياسي السائد

وفقًا لنظرية جولدمن، إن كل عمل أدبي يتكوّن وفق السياق التاريخي التابع له؛ وهذا يعـني أن الفكر يركّز على قضايا وأزمات العصـر ويبيّن الارتباط الجدلي الديالكتيكي للنصوص مع الخطاب الفكري السـائد في ذلک العصر. في عصر سنائي، «لم يكن هناک مجـال لطرح قضايا جديدة وتفسـيرات مختلفة ومغايرة بسـبب انعـدام الحرية وهيمنة التحيّز. وبنية المجتمع هي بنية أحادية الفكر، وبسبب هيمنة الفقه الحنفي والشافعي على الميـول الفكرية الأخرى، لم تكن هناک فرصة للتعبـير الحر عن الأفكار والمعتقدات.» (منوچهري وهنري، ١٣٩٣ش: ١٤٢). وشـكّل الخطاب الأشـعري أهم عنصر سائد في الفضاء الفكري واللغوي لعصر سـنائي. فيعدّ عصره عصر الانحطاط الفكري والفلسفي. تبيّن النزاعات الخطابية بين الطائفتين المعتزلة والأشـعرية، بمسـاعدة الخلافة العباسية والسـلاطين الغزنويين والسلاجقة، هيمنة الخطاب الأشعري، خاصة مع إنشاء المدارس العسـكرية ودعم العملية المناهضة لفلسـفة الإمام محمد الغزالي، ما أدى إلى انتشـار الاتجاهات المناهضة للعقل. «كان سنائي يعيش في فترة يسيطر عليها الفكر الأشعري؛ وقـد دفع هذا، بعض العلماء إلى اعتبار أن بناءه الفكري تشـكّله مجموعة من وجهات النظر الأشـعرية والأفكار التي تنفي في نهاية المطاف العقل وحرية الإرادة؛ وإنكار أي مسـعى بشري. يؤدي إلى نتيجة مثمرة.» (شـفيعي كدكني، ١٣٨٧ش: ٣٩) من الواضح أنه في مثل هذه الحالة، فإن المفكرين الذين لا يتفقون مع الإطار العام للخطاب السائد بسبب بعض التحفظات السياسية ة والضغوط الاجتماعية، يعبّرون عن أفكارهم المبتكرة في كلمـات وعبارات العصـر المعتادة. لذلک، يبدو أن بعـض الصراعات الفكرية لدى سـنائي ترجع إلى هذا الفضاء الفكري والاجتماعي الخاص. ولكن هناک أدلة واضحة على أن سـنائي ابتعد نوعاً ما عن أسس الأشـاعرة المعرفية يمكن رؤيتها لعدة أسباب:

«"أولاً أن سنائي هو صوفي طموح يسير في طريق السلوك، ومن المؤكد أنه عندما يصل الإنسان إلى حالة الوعي الباطني من الشهود، لم يعد بإمكانه أن يبقى متكلّماً بالمعنى المصطلح عليه... ثانياً أن أحد المعتقدات الأساسية للأشاعرة، هو الإيمان بإنكار الإرادة الحرة للإنسان. ونتيجة هذا الاعتقاد، هو ترك الواجبات والتخلّي عن المسؤوليات الاجتماعية البشرية. بإنكار الإرادة، لا يبقى مجال للرفض والاحتجاج ... ولكن فيما يخص سنائي، فبعد تحوّله الفكري، نرى بوضوح احتجاجه وانتقاده للظروف السياسية والاجتماعية والأخلاقية للمجتمع ... والثالث هو أن اهتمام سنائي بمبدأ العدالة على المستوى الوجودي هو سبب آخر واضح لتمييزه الفكري عن الأشعريين. وكما هو واضح، فإن المتكلمين الأشعريين لا يعتبرون العدل جوهراً أساسياً للمبادئ ولا يؤمنون بالحسن والقبح الذاتيين للأمور وهو مصدر معنى العدالة. ومع ذلك، فإن سنائي يعتقد بأن نظام الكون يقوم على العدالة. والنتيجة هي أن أفكار سنائي تفوق أفكار المتكلمين الأشاعرة.» (إبراهيمي ديناني، ١٣٨٩ش: ٢٦٧)

وهكذا، فإن السمات المحددة للخطاب السياسي السائد بسبب القيود المفروضة على التعبير عن الآراء، تسبب بطريقة ما، في توجّه المفكرين والخطباء نحو استخدام الأساليب اللغوية واللغوية المبتكرة.

٣. الأخلاق الاجتماعي

من خلال إدخال المصطلحات والأسس الفكرية التحليلية المتعلقة بـ "الموت" و"القيامة" و"الجنة" و"الجحيم" و"العدل" و"السلطة" وما شابه ذلك في مجال الشعر، يعكس سنائي في الواقع الانحراف الأخلاقي في عصره. «يرى سنائي أن أهمّ أزمة يعاني منها المجتمع، هي أزمة الاضطهاد. إن عسف السلطة واستبداد الإقطاعيين والملاكين الكبار لأصحاب الأراضي الصغيرة والفلاحين في فترة الغزنويين، تبيّن لنا بوضوحٍ السببَ الذي جعل سنائي يؤكد في خطابه الشعري على العدل والإنصاف. يذكر أن في فترة حكم الغزنويين، لم تتحمل الطبقة الحاكمة من كبار الملاكين أعباء الضرائب بينما وقع على عاتق الفلاحين والطبقة ذات الدخل المتوسط، دفعُ الضرائب الباهظة وتمويل

الغـزوات، ما عرّض الحياة الريفيـة والزراعة للخطر والتهديد. مـن هذا المنطلق اتجه سـنائى إلى مراعاة مبدأ العدالة وتجنب الاضطهاد والاسـتبداد.» (منوچهرى وهنرى، ١٣٩٣ش: ١٤٧)

وبالتالى، فإن موقف سنائى واتجاهه بسبب معرفته بانحرافات الحكام وأيضاً انحراف الناس عـن طريق الصواب؛ وتأثرهم بالتفكير الجبرى، جعله يقترح نمطاً أخر لإصلاح المجتمـع. وذلک التخلى عن حياة الترف والتوجه نحـو النفس. فى الواقع، فإن الاتجاه نحـو نوع جديد من الخطـاب، هو وصفة جديدة يقترحها سـنائى لأهل زمانه. فى هذا النوع من الاتجاه الجديد، يكتسب الإنسان من خلال المراجعة إلى نفسه معرفة لا تقبل أبـداً الاختلافات بين الأديان «إن موقف التصوف والعرفان تجاه المذاهب المختلفة هو أنه مع التأكيد على الحب الإلهى، يعتبر الاختلافات بين الأديان والطوائف الإسـلامية وحتى غير الإسـلامية نزاعات عقيمة بلا جـدوى.» (زرقانى، ١٣٨١ش: ١٥٠). وعلى هذا الأسـاس، وبسبب هذه النظرة الوجودية فى ساحة الأنثروبولوجيا، يعتبر سنائى أن جميع البشر يستحقون الرحمة الإلهية، رغم العديد من نقاط الضعف لديهم؛ ويعتقد أن كل دين ومعتقد، لديه سبب أو وسيلة للوصول إلى الله كل حسب قدراته.

٤. التمدية والجماهير

تعدّ فترة سنائى حقبة تاريخية يمكن مشاهدة آثار عدم الاستقرار السياسى وفوضى الخطـاب الديـنى بوضوح على الاقتصـاد والزراعة فيها. إن انتشـار الفسـاد والفقر والانحطاط الأخلاقى، إلى جانب قمع الأتراک وإيقاف نشـاطات الفن والأدب، حوّل الناس إلى مجرد شـىء أو متاع يسـتغله أتباع المذاهب أو الحكام والتابعون للسـلطة. ووفقاً لنظرية جولدمن، «يشـكل الإنتاج أهم هاجس للسوق، واحتياجات المستهلک ليسـت مهمة بالنسـبة إليه، وإنما السلع وإنتاج السلع هما الشـغل الشاغل فى السوق، وتؤدى العلاقة غير الصحية، إلى تدمير العلاقة الواعية بين البشر واختزالهم إلى حادث عرضى هو .» (عسكرى حسنكلو، ١٣٩٤ش: ١١٧-١١٦)

وبناءً على ذلک، أظهرت دراسة الوضع الاقتصادى والفكرى والثقافى لعصر سنائى

أنه تم تجاهل جميع الاحتياجات الاقتصادية والمعيشية وحتى الفكرية والأخلاقية للشعب فى ظل الجدالات الخطابية بين الطوائف المتعطشة للسلطة. وكأن الناس لا وجود لهم فى المجتمع. فالتعصبات الدينية جعلت المجتمع أحادى الصوت. هذا المجتمع هو مجتمع حيث «كل شىء فيه سواء؛ نوع الإنتاج والعرض، والسوق والسلع، ولا يشاهد فيه أى تغيير على مر العصور. فى عصر سنائى، أدى إنشاء نوع من الفكر الأشعرى ونظام الحنفية الشافعية الفقهية فى خراسان إلى أن تكون جميع جوانب الحياة روتينيّة متكررة مملّة.» (شفيعى كدكنى، ١٣٨٧ش: ٥٤). فى مثل هذه الأجواء، يعرض سنائى مواضيع من مجال الزهد والتصوف مثل "التوحيد، المعرفة، المراقبة، المجاهدة، الموت، الغفلة، التولى والتبرى، الابتهال، الذكر، الشكر، النعمة، إلخ"، من أجل توعية الجماهير وتهذيبها ويعرض الشاعر هذه المفاهيم أحياناً بلغة مجازية وأحياناً بنبرة سلطوية وخطابية. هنا أيضاً، يستخدم سنائى بذكاء نبرة الخطاب السلطوية، لأنه يعرف أن فى مجتمع قد اعتاد ناسه على نظام استبدادى، لن تكون للغة النصح والإرشاد أى تأثير وفاعلية.

٥. الشعر المثنوى

قد يبدو واضحاً حقيقة أن العديد من النصوص المماثلة لحديقة الحقيقة قد كتبت فى شكل "المثنوى" بسبب طبيعتها "السردية". ذلك لأن الشاعر يواجه قيوداً أقلّ فى هذا النوع من الشعر ويمكنه إثراء عمله باستخدام لغة رمزية تمثيلية وحكايات كما شاء. لكن سنائى أظهر أن قصائده تعدّ من أروع القصائد فى اللغة الفارسية لتميّزها بـ "الزهد والمثل". «إن ما يميّزه عن أقرانه هو أنه كان قادراً على توسيع نطاق الموضوعات الشعرية التى كانت تقتصر على الثناء والهجاء ووصف الطبيعة، وتكريسها على مواضيع فى مجال الزهد والأخلاق والنقد الاجتماعى... وقد أبدع سنائى بالفعل فى زهدياته والشعر الاجتماعى؛ فبالإضافة إلى إدخاله مباحث جديدة فى القصيدة، فهو يعدّ رائداً من حيث أسلوب المعنى والبناء وشكل العمل الأدبى.» (شفيعى كدكنى ، ١٣٨٧ش: ٥٤-٥٥)

وهذه الميزة يمكن ملاحظتها فى مثنوى الحديقة. وعلى الرغم من أن شكل القصيدة له

خصائصه الفريدة من حيث البنية، إلا أن سنائى كان له دور فاعل فى ترقية هذا الشكل من الشعر باستخدامه "الأداء الصحيح للمعنى" و"البناء المناسب للشكل"، أى انسجام المعنى والمبنى. خاصة أنه وظفها فى المفاهيم الصوفية. النقطة المهمة هى أن سنائى يقترح التخلى عن الحياة المادية والتفرّغ إلى النفس من أجل تربية المجتمع الذى عانى من الانحراف بسبب السجالات الخطابية. ولكنه ومن أجل التواصل مع جمهوره، شعر بضرورة لغة مفهومة فى شعره يعيه كل أصناف المجتمع من عامة الناس و يترک أثراً فيهم. لهذا السبب، ساهم "شعر المثنوى" بشكل كبير فى صوفية سنائى وعرفانيّته.

وكذلک تبيّن دراسة النبرة واللغة والأسلوب وشكل "الاجتماعات" التى كان يعقدها الوعّاظ والمتكلمون فى تلک الفترة، أن هناک علاقة مباشرة وهادفة يمكن ملاحظتها بين البنية الاجتماعية لتلک الفترة وبنية سنائى الشعرية. وبعبارة أخرى، استخدم سنائى بذكاء الأسلوبَ التنفيذى لتلک الاجتماعات فى شعره. فى مثل هذه الاجتماعات، يستخدم الوعّاظ لغةً مفهومة للجمهور ويقتصرون دائرة المعانى على مصطلحات بسيطة من الزهد والأمثال. ولتفهيم الجمهور، يعبّرون عن الجمل والتركيب النحوى للكلام بشكل متوازٍ يقوم على بنية "التكرار"، نفس الأسلوب الذى سلكه سنائى فى الحديقة. "إن توجّه سنائى نحو المثنوى للتعبير عن الأفكار الصوفية يشير إلى أن هذا الشكل يمنح الشاعر الحرية النسبية من حيث البنية وحتى اللغة. وبما أن الشاعر يدرک تماماً أن المرسل إليه لهذا النوع من الشعر لم يعد ملكاً للبلاط أو العلماء والشعراء والأدباء؛ بل على العكس، فهو يعلم أن الشعر الصوفى له مكانة خاصة فى المجتمع ولدى عامة الناس، فيمكن اعتبار اختياره لشعر المثنوى دليلاً على وعيه الاجتماعى السليم.» (پارسانسب، ۱۳۹۲ش: ۱۱٦)

النتيجة

لاشک فى أن شعر سنائى له مكانة خاصة فى نطاق الأدب الفارسى لدوره البناء فى إدخال المضامين الصوفية والعرفانية فى ساحة الشعر الفارسى. ولكن لماذا وكيف فعل سنائى ذلک وما دفعه بشكل أساسى إلى التفكير فى التوجه نحو الخطاب الصوفى؟

ملاحظة تستدعى التوقف والتأمل والتى بالطبع يمكن الحصول عليها بالاعتماد بشكل كبير على النظريات التى يتم طرحها اليوم فى علم اللغة أو علم الاجتماع. فقد حقق هذا البحث استناداً إلى النظرية النقدية وتحليل البنية التطورية للوسين جولدمن النتائج التالية:

- إن نشر الجدالات الخطابية بين الطوائف والأديان المختلفة ولاسيما الاتجاهات الاحتكارية للديانة السنية الحنفية والشافعية منها فى مواجهة المدارس الشيعية الإسماعيلية والزيدى والاثنى عشرية وكذلك الأشعرية والمعتزلة، كل ذلك دفع الشاعر سنائى لكى يتجه نحو الخطاب الصوفى (العرفانى) فى تلك الفترة الحساسة من التاريخ. فى مرحلة "التلقى" من هذا البحث، عرضنا أمثلة على أهم العناصر الفكرية لسنائى، وبيّنا أنه فى البنية العامة الهادفة ينحرف سنائى كونه شافعياً وأشعرياً عن التحيّز الذى كان مشهوداً لدى أتباعه. على سبيل المثال يعتقد سنائى أن خلق الكون من مظاهر الرحمة الإلهية ونتيجة فضله الله تعالى. كما أن الله تعالى خلق العالم ليفيض على الكون بلطفه وكرمه. وهذه العقيدة تذكرنا برأى المعتزلة والشيعة فى اللطف والصلاح والأصلح. إن "قاعدة اللطف" والرأى القائل بأن العالم وكل ما فيه "لطف إلهى" تشكل أحد مبادئ التصوف (العرفان) الإسلامى الذى وسّعه فيما بعد عطار وجلال الدين الرومى وابن عربى. وهكذا، فإن سنائى قد بث روحاً جديدة فى فضاء خطاب تلك الحقبة، بعيداً عن التحيّز واتجاهه الفكرى الخاص به (الذى ربما كان بفعل المصلحة). إنه العصر الذى أراد فيه أتباع أى نظام خطابى نقل أفكارهم إلى الآخرين بقوة السيف والحرب والقتل والتهديد. وفى مثل هذه الظروف من التدهور الأخلاقى والفكرى، كان من الضرورى بمكان ظهورُ خطابٍ بديع قائم على الإنسانية والحب ويطل على العالم من نافذة أكثر جمالاً وإبداعاً.

- كان النظام السياسى الحاكم مبنياً على الدين الشافعى ويميل إلى الأشعرية. ووفقاً للعقيدة الأشعرية، لا يعتبر المتكلمون الأشعريون أن العدالة ضمن أصول الدين. ولا يؤمنون بالحسن والقبح الذاتيين وهما منشأ مفهوم العدل. فى حين أن سنائى يرى أن نظام الكون يقوم على العدالة. ويُستنتج من هذه المواجهة الخطابية أن سنائى

تجاوز حدود أفكار المتكلمين الأشعريين ليتجه نحو خطابٍ يعيد الحب والعدالة والولاء والصدق إلى المجتمع.

- إن جانباً من الانتقاد الموجه إلى حديقة سنائی يتعلق بالأخلاق والعادات السيئة والسلوكيات المرفوضة من قبل الناس حيث كانت منتشرة بين أصناف المجتمع المختلفة من شعراء المدح ورجال الشوارع والأطباء المعتوهين وعلماء الفلک الجاهلين وعلماء الوقت والقضاة الجائرين والمؤمنين غير المؤهلين والزهاد المنافقين، فجميعهم كانوا هدفاً للنقد الذی كان يوجهه سنائی لهم. فی الواقع، كان المسار التاريخی الذی بدأ فی القرنين الثالث والرابع الهجريين والطريقة التی سلكتها الحكومة الغزنوية والحكومة السلجوقية فی تربية الاتجاهات الدينية المتزمّتة، هما سبب ظهور مثل هذه الأخلاق الاجتماعية فی تلک الفترة حيث ظلت المبادئ الفكرية السائدة فی تلک الفترة كالمعتزلة والأشاعرة متشيّئة فی ظاهر الدين، مثل قضية "الجبر والاختيار" التی إما تؤمن بالجبر المطلق وإما بالاختيار المطلق. بينما كانت المعتقدات المتجذّرة والفعالة مثل الشيعة الإثنی عشرية متسترة ولم تكن هناک فرصة للتعبير عن معتقداتها وآرائها، هكذا بقيت العديد من الطبقات الاجتماعية والعديد من علماء الدين متسـّترين تحت غطاء الدين، وسرعان ما قادهم هذا العجز إلى الفساد والدمار. وفی خطوة لمواجهة هذا الفساد الاجتماعی، قدّم سنائی خطاباً حول التعاليم الصوفية فی الشعر الذی كان له طابعاً أخلاقياً أكثر من أی شیء آخر، مثل ترک الدنيا، تزكية النفس، تجنب النفاق، الزهد، الخوف من الموت والالتفات إلى "النظام الأحسن" للكون، الطمع فی الجنة والخوف من النار والقيامة و ...

- فی فترة من التاريخ وبعد أن تعوّدت الجماهير على الاستبداد، وكانوا كالشیء (السلعة) فی خدمة الطبقة السائدة، وكانت الضرائب باهظة وكثيراً ما يتعرض عامة الناس للضغوط الفكرية والثقافية والاقتصادية، وقد تم تجاهل جميع الحاجات الاقتصادية والمعيشية وحتى الفكرية والأخلاقية للجماهير فی ظل الجدالات الخطابية لأصحاب القدرة، يرى سنائی وهو شاعر الاحتجاج والنقد والإصلاح ومتعاطف مع جماهيره، يرى حاجة المجتمع فی انتشار خطابٍ يمتاز بنبرة قوية ومؤثرة يُعرَض بلغة الزهد والتمثيل، وبإمكانه توعية الناس وإيقاظهم من سبات الغفلة. ومن ثمّ يرشدهم

إلی طريق النجاة والسعادة بفعل تعديل السلوكيات الاجتماعية.

- بالإضافة إلی السجالات الخطابية هذه، والتی أدت إلی توجّه سنائی نحو الخطاب الصوفی أو العرفانی، فإن اختيار "شعر المثنوی" ساعد سنائی كثيراً. يقترح سنائی التخلی عن الحياة المادية والاتجاه نحو الذات والنفس لتربية المجتمع الذی عانی من اللاأخلاق بسبب التنازع الخطابی بين الأديان والمذاهب المختلفة. ولكن من أجل التواصل بشكل نزيه مع جمهوره، يحتاج إلی لغة مفهومة فی شعره تكون مناسبة لأهل الشارع والسوق. لهذا السبب، اختار سنائی "شعر المثنوی" بقدر استطاعته دون أن يكلّفه عناء، بل بالعكس فإن شكل المثنوی بالإضافة إلی إعطاء الشاعر الحرية النسبية فی نظم الشعر، فإنه يعطيه الإمكانية فی تنفيذ نفس الأسلوب الذی كان ينفّذ فی "اجتماعاتٍ يقوم فيها الوعاظُ لإلقاء خطابهم" فی هذه الفترة.

المصادر والمراجع

ابراهيمی دينانی، غلامحسين. (١٣٨٩ش). دفتر عقل و آيت عشق. ط٢، طهران: طرح نو.

احمدی، جمال. (١٣٨٨)، چشمه زندگی. سنندج: نشر دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج.

پارسا نسب، محمد. (١٣٩٢ش). جامعه‌شناسی ادبيات فارسی. ط٣، طهران: انتشارات سمت.

حسينی، مريم. (١٣٩٢ش). ثنای سنايی (مجموعه مقالات همايش بين‌المللی حكيم سنايی). طهران: خانه كتاب.

خاتمی، احمد. (١٣٧٤ش). بررسی كلامی مسألهی امامت (يادنامة دكتر محمد جواد مشكور). تحقيق: سعيد ميرمحمد صادقی. طهران: پايا.

زرقانی، سيدمهدی. (١٣٨١ش). زلف عالم سوز. تهران: نشر روزگار.

سجادی، سيد جعفر. (١٣٨١ش). فرهنگ اصطلاحات و تعبيرات عرفانی، ط٦. طهران: طهوری.

سنايی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (١٣٧٧ش). حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة، تصحيح؛ محمدتقی مدرس رضوی. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

شفيعی‌كدكنی، محمدرضا. (١٣٨٧ش). تازيانه‌های سلوک: نقد چند قصيده از حكيم سنايی. طهران: اگه.

صدرحاج سيدجوادی، احمد و همكاران. (١٣٦٨ش). دايره‌المعارف تشيع. طهران: سازمان دايرة المعارف تشيع.

صفا، ذبيح الله. (١٣٧٢ش). تاريخ ادبيات در ايران. ط١٢. طهران: فردوس.

عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۹٤ش). جامعه‌شناسی رمان فارسی. چاپ اول. تهران: نگاه.
غزالی، ابوحامد محمد. (بی‌تا). الاقتصاد فی الاعتقاد. تصحیح؛ ابراهیم آگاه. لامک: لانا.
فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۰ش). احادیث مثنوی. ط ٥، طهران: امیرکبیر.
کلینی‌رازی، محمد بن یعقوب. (بی‌تا). اصول کافی. ترجمه و شرح؛ سید جواد مصطفوی. قم: انتشارات علمیه اسلامیه.
گوهرین، سید صادق. (۱۳٦۸ش). شرح اصطلاحات تصوف. طهران: زوار.
گلدمن، لوسین. (جولدمن، لوسین). (۱۳۹۲ش). درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. تحقیق وترجمة؛ محمد جعفر پوینده. طهران: نقش جهان.
مطهری، مرتضی. (۱۳۷۷ش). آشنایی با علوم اسلامی (کلام، عرفان، حکمت عملی). مجلد۲. ط ۲۰. طهران: صدرا.

المقالات

اسداللهی، خدابخش. (۱۳۸٦ش). «بازتاب اندیشه های کلامی شیعه در آثار سنایی غزنوی». فصلية آينة معرفت. جامعة شهيد بهشتي طهران. العدد ۱۱. صص ۱۰۲-۸۳
روستایی، قلندر. (۱۳۹۳ش). «بررسی تأثیر اوضاع اجتماعی و فکری بر دیدگاه‌های خردگرایانة ناصرخسرو و سنایی». رسالة ماجستیر، فرع اللغة الفارسية وآدابها. جامعة ولی عصر: رفسنجان.
شهبازی، آرزو و حسینی، مریم و عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۹۳ش). «نقد ساخت‌گرایی تکوینی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود». فصليتا مطالعات داستانی. السنة ۲. العدد ۳. صص ۹۰-٦٦
فرضی، حمیدرضا و قبادی سامیان، پریسا. (۱۳۹۲ش). «بررسی رمان دختر رعیت محمود اعتمادزاده بر اساس دیدگاه ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن». فصلية بهارستان سخن. السنة ۹. العدد ۲۱. صص ۲۲-۱
منوچهری، عباس و هنری، یدالله. (۱۳۹٦ش). «دلالت‌های سیاسی اندیشة سنائی». فصلية مطالعات تاريخ اسلام، العدد ۲۲. صص ۱٥۳-۱۲٤

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة العاشرة – العدد السابع والثلاثون – ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م
صص ١٣٠ ـ ١٠٣

تجليات النسوية ولغتها في أعمال كوليت خوري (ليلة واحدة وأيام معه) ومنيرو رواني بور (دل فولاد وكولي كنار آتش)

فائزة سواري*
رضا ناظميان (الكاتب المسؤول)**
رسول دهقان ضاد***
إبراهيم ديباجي****

الملخص

تهدف الحركة النسوية إلى تكريس حقّ المرأة وظهرت كتيار لتحقيق مآربها في بداية القرن التاسع عشر. تمكنت الحركة النسوية اقتحام عالم الأدب وتكوين نظرة مختلفة في هذا المضمار. حيث تحوّل الأدب النسوي سلاحاً لمحاربة الظلم والتهميش الذي يفرضه المجتمع الأبوي والثقافة الذكورية على المرأة. كوليت خوري ومنيرو روانيبور كاتبتان من سوريا وإيران سعيتا إلى إظهار انتمائهما النسوي ومواجهة المجتمع الذكوري بأعمالهما الأدبية. وبما أنّهما عاشتا في مجتمع شرقي وفي فترة زمنية مشتركة فلا بدّ أن يحصل بعض التشابه في أعمالهما الأدبية. والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي أوجه التشابه ما بين أعمالهما الأدبية؟ وما هي افتراقاتهما؟ في هذا المقال نسعى إلى الإجابة عن هذين السؤالين اعتماداً على المنهج الوصفي – التحليلي ومن منظور الأدب المقارن. هذا ومن خلال هذه الدراسة تم التوصّل إلى النتائج التالية: إنّ أهم المشتركات في أعمال هاتين الكاتبتين هي: النظرة التشاؤمية والسوداوية إلى الرجال وعدم الثقة بهم والتمييز بين الرجل والمرأة وسيطرة المجتمع على النساء وخضوع النساء لقوانين المجتمع وإجبار المرأة على الزواج والنظرة التقليدية إلى المرأة. وأما ما يميزهما فهو أن المرأة في روايات منيرو رواني بور أقل شأناً ومكانة من المرأة التي تذكرها كوليت في رواياتها، هذا ومنيرو رواني بور تشير في أعمالها إلى تقاليد وسنن خرافية نابعة عن عقليات ساذجة في مجتمع تقليدي كما وتتحدث بصراحة عن الدعارة التي تعاني منها المرأة بسبب مكانتها المتدنية في المجتمع بينما كوليت خوري راعت الإنصاف في شرح تجارب النساء وتحتل المرأة مكانة اجتماعية مرموقة في رواياتها لذا تتعرض للإهانة بشكل أقل، كما أنها تستخدم لغة أكثر بساطة في طرح قضاياها وأسلوبها واقعي بحت ولغتها بسيطة نثرية ويحتل الوصف مكانة هامة في رواياتها، في الوقت الذي تتميز روايتي منيرو رواني بور بلغة أكثر حدة ومرارة في وصف الحياة اليومية للنساء وتستخدم أسلوب الواقعية السحرية في رواياتها وتهتمّ بالوصف الدقيق للتفاصيل.

الكلمات الدليلية: النسوية، الرواية، كوليت خوري، منيرو رواني بور.

*. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، فرع علوم و تحقيقات، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران faeze.sawari@hotmail.com
**. أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران
reza_nazemian2003@yahoo.com
***. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة قم، قم، إيران dr_dehghanzad@yahoo.com
****. أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران dibajy@ut.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٧/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/١١/٢٥ش

المقدمة

تعتبر الدراسات الأدبية المقارنة من أهمّ الدراسات حيث يمكن من خلالها اكتشاف مواقع التأثّر بين المجتمعات وتقوية روابط الاتصال العالمي وكشف الصلات بين الآداب العالمية ومعرفة تاريخ المجتمعات والكشف عن وحدة الظاهرة الأدبية على اختلاف قضاءاتها الزمانية والمكانية وغيرها. نشأت النسوية في القرن التايع عشر احتجاجا على مكانة المرأة المتدينة في المجتمع وكان الهدف منها إحقاق حقوق المرأة الضائعة وإثبات دورها في المجتمع. دخلت النسوية في الحقول الثقافية والاجتماعية والأدبية وغيرها وفسحت المجال لظهور الأدب النسوي وقد كان ذلک وسيلة للمرأة للتعبير عن رأيها والتصريح بمعتقداتها.

بعد أن أصبحت النسوية تتمثل في عالم الأدب، اتّخذ الناشطات النسويات على عاتقهنّ توظيف الأدب لتوثيق وانعكاس اضطهاد المرأة ومعاناتها ليكون سلاحاً في التمرد على المجتمع الذكوري الذي يجعل من المرأة جنساً ثانياً.

لم تقتصر هذه الموجة على الأدب الغربي فقط. وسرعان ما انتقلت إلى الدول الشرقية بما فيها إيران وسوريا وتحوّلت إلى أداة لمناهضة المجتمع بسلاح الأدب وتصوير حالة الاضطهاد التي تعيشها المرأة في بلادها ومطالبة حقوقها الضائعة. هناک طابور من الأسماء اللامعة في هذا المجال؛ كوليت خوري إحدى الكاتبات السوريات التي صرّحت بآرائها النسوية من خلال رواياتها بما فيها "ليلة واحدة" و"أيّام معه" كما قامت الكاتبة الإيرانية منيرو رواني بور أيضاً بالتمرّد على المجتمع المحافظ في بلادها من خلال أعمالها ومن ضمنها "دل فولاد" و"كولي كنار آتش". بناءً على ذلک، هناک الكثير من المجالات الفكرية المشتركة بين الكاتبتين تتجلّى في رغبتهما أن تكونا صوتاً جهوراً ضد السلطة الأبويّة الصوت الذي يرعب المرأة ويقضّ مضجعها. يقوم هذا البحث بدراسة الروايات المشار إليها أعلاه لهاتين الكاتبتين واستخراج أوجه التشابه والافتراق فيما بينهما لإظهار صورة المرأة المظلومة في مجتمعيهما.

يذكر أنّ للكاتبتين أعمال عديدة بما فيها القصيرة والطويلة لكن فضّلنا أن نخصّص الدراسة برواياتهما ولكن للأسف لم تكن جميع رواياتهما في متناول اليد فاضطررنا أن

نختار روايتين لكلّ كاتبة فقط.

الضرورة والأهمية والهدف

بما أن الكاتبتين كوليت خوري ومنيرو رواني بور تعتبران من أهمّ الروائيات في بلادهما وتحملان أفكاراً نسوية بارزة فدراسة أعمالهما تبين لنا التشابه الثقافي وتقارب التراث الفكري فيما بين سوريا وإيران، كما أنّ هذه الدراسة تؤدّي إلى فتح آفاق جديدة لمحبّي الأدب بشكل عام ومحبّي الأدب الفارسي والعربي بشكل خاص نحو الأدب الروائي والنّسوية وتكون بداية لدراسات مماثلة أخرى.

أسئلة البحث

- ما هي المشتركات التي تجمع كوليت خوري ومنيرو رواني بور في استخدام المفاهيم النسوية بأعمالهما؟
- وما هي الفروق التي ميزت الروائيتين في استخدام هذه المفاهيم؟
- كيف تجلّت النسوية في لغتهما الروائية؟

خلفية البحث

بالنسبة إلى خلفية البحث بما أن الكاتبتين بارزتين في بلديهما فهناك دراسات كثيرة تناولت أعمالهما لكن هذا البحث هو الأوّل من نوعه في جانب المقارنة والتطرّق إلى الموضوع بمنظور نسوي حيث تم التركيز على تجليات النسوية في أعمالهما، كما وتمت دراسة لغتهما النسوية، هذا وإن هذه الدراسة لأعمال كوليت خوري هي الأولى من نوعها في إيران.

والدراسات التي تناولت أدب الكاتبة كوليت خوري هما أطروحتي:

١. "الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت خوري الروائية" لسهى "محمي هايل" موسى البزلميط (جامعة مؤتة بالأردن ٢٠٠٩): تتناول هذه الدراسة تجربة كوليت خوري الروائية.

٢. "بنية خطاب المرأة في أعمال كوليت خوري الإبداعية، في ضوء الدراسات

المقارنة" لسلوى عدنان الحصنى (جامعة البعث بسوريا ۲۰۱۰): تقوم هذه الدراسة بالكشف عن شعرية النص الروائى عند كوليت خورى وفرجينيا وولف وفرانسواز ساغان وألبرتو مورافيا من خلال دراسة مقارنة.

أما الدراسات التى كانت محورها الكاتبة منيرو روانى بور وأعمالها فهى:

۱. أطروحة "بررسى اومانيسم در آثار منيرو روانى‌پور ومحسن مخملباف" لرؤيا قوجانيان (جامة تربيت معلم، مدينة سبزوار: ۱۳۹۰): تتناول هذه الدراسة "الإنسانوية" فى أعمال منيرو روانى‌پور ومحسن مخملباف.

۲. أطروحة "شخصيت‌پردازى در يک رمان و دو مجموعه كوتاه منيرو روانى‌پور" لفاطمة قديمى (جامعة بيام نور، العاصمة طهران ۱۳۸۸): ترتكز هذه الدراسة على بناء الشخصيات فى أعمال منيرو روانى بور.

۳. أطروحة "بررسى ساختارى داستان‌هاى كوتاه منيرو روانى‌پور" لفهيمة ناصرى (جامعة بيام نور، مدينة فارس ۱۳۹۲): تقوم هذه الدراسة بكشف عناصر النص فى أعمال منيرو روانى بور وأسلوب ترابطها.

منهج البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفى-التحليلى المقارن حيث يتم استخراج المفاهيم النسوية فى أعمال الروائيتين والتركيز على أوجه التشابه فى استخدام هذه المفاهيم كما وتستخرج الافتراقات فى ذلک أيضاً.

تعود نشأة الأدب المقارن إلى القرن التاسع عشر فى فرنسا ويعتبر من العلوم الأدبية الحديثة المبتكرة وهو يرصد الصلات بين الآداب القومية والعالمية ومدى تأثّر هذه الآداب من بعضها البعض. لهذا الأدب مدرستان؛ الأولى فرنسية وكانت بداياتها فى نهايات القرن التاسع عشر وتقوم فى تحليل الآداب من المنظار التاريخى وأمّا المدرسة الثانية فهى المدرسة الأمريكية التى ترتكز على دراسة أوجه الشبه والاختلاف بين النصوص دون الاهتمام بالتاريخ و تأثيرها على بعضها البعض.

وفى هذه الدراسة نتبع المنهج الأمريكى للأدب المقارن الذى يدرس الأدب من

منظـر عالمي متجاوزاً الحدود ويلاحق العلاقات المتشـابهة بـين الآداب المختلفة وفقاً لمفهوم "التوازي" أو "التشابه" أو "القرابة".

كوليت خوري والنسوية

كوليت خوري كاتبة ونسوية سورية جعلت المرأة بطلاً لرواياتها وشرحت بذلک ما تواجهها هذه المرأةُ في المجتمع الأبوي. واسـتخدمت كوليت خوري لغة سلسـة ونصّاً واضحاً لسـرد حياة بطلاتها وتبيين مشاعرهنّ النسائية. دراسة الروايتين "ليلة واحدة" و"أيـام معـه" بينت لنا أن الهدف الرئيسـي مـن كتاباتها هو تسـليط الضوء على عالم المرأة ونفسـيتها وأفكارها، نقلت كوليت خوري هذا العالم من خلال اختيار المرأة بطلاً لرواياتها لذلک نرى أنّ أسـاس رواياتها هو معتقداتها ومواقفها النسوية ضدّ المجتمع الذكـوري ومكانـة المرأة المتدنية فـي المجتمع لهذا نلاحظ أنّ مكانـة بطلتي الروايتين الاجتماعية وطريقة حياتهما هي انعكاس لما تعيشـه المرأة في المجتمع الشـرقي، هذا وطريقة تفكير البطلتين وتمرّدهما على تقاليد المجتمع الأبوي تعبّر عن وجهة نظر كوليت خوري النسوية.

منيرو رواني پور والنسوية

تتجلى النظرة النسـويّة في أعمال منيرو روانيپور لإعتبـارات عدة أهمّها الكتابة المناطقيّة، حيث تنحدر الكاتبة من جنوب إيران. حيث تتضخّم اشكالية المرأة وكينونتها لأسـباب تحاول الكاتبة معالجتها بطريقة سـردية وخيالية. ويمكن القول ما عدا رواية "أهل غرق" وقصص "سـيريا سـيريا" و"ما فقط از آينده مي‌ترسـيم" و"منو"، كرّسـت الكاتبـة أعمالها لإنعـكاس نضال المرأة للتحـرّر من القيود المفروضـة عليها من قبل المجتمع وتقاليده البائدة. يقول حسن آبادي حول لغة رواني پور في الكتابة: «إنّ شدّة الأنوثة وسـيطرتها على ضمير رواني پور تصل إلى درجة نرى أحيانا أن لدى الرجال في رواياتها لغة أنثوية ويسـتخدمون مصطلحات وتعابير نسائية. وتعتبر هذه الخصيصة عند رواني پور ضعفاً لها في الكتابة.» (حسن آبادي، ١٣٨١ش: ١٢٩)

تجليّات النسوية في روايات كوليت خوري ومنيرو وراني بور

رغم كل الجهود في سبيل إحقاق حقوق المرأة في العالم لكن النسويات مازلن يعتقدن أنّ هذه الجهود لم ترق ابداً إلى المستوى المطلوب فلذلک نجدهنّ يحاولن الحصول على ما يردن بشتّى الطرق كما هو الحال لدى الكاتبات منهنّ حيث نجد ذلک بوضوح في كتاباتهنّ وعلى وجه الخصوص في أعمال فئة الروائيات منهنّ. فنرى بكثرة محاولاتهنّ في سبيل إظهار صورة المرأة المظلومة في أعمالهنّ كما ونرى محاولات هذه المرأة في سبيل إحقاق حقوقها والتمرّد على المجتمع الذكوري الذي يحاول قمع حرّيتها وسلب حقوقها ليفرض سلطته عليها. نجد ما ذكرناه بوضوح في أعمال الروائيتين كوليت خوري ومنيرو رواني بور بإعتبارهما كاتبتين نسويتين فنشير الى هذه التجليات في روايات "ليلة واحدة" و"أيام معه"و"دل فولاد" و"كولي كنار آتش" من خلال المحاور المحددة التالية.

أ) النظرة التقليدية إلى المرأة

يختصر دور المرأة في المجتمعات التقليدية بالأدوار الوظيفية. تصبح وسيلة وماكنة للإنجاب، يختصر كيانها في المطبخ وإعداد الطعام وتربية الأطفال كي يتمكن الرجل من مواصلة حياته ومتابعة هواياته. وعندما تحاول هذه المرأة في أن تغير هذا الواقع فإضافة الى المجتمع الذي لن يدعها أن تفعل ذلک، احياناً نرى هي أيضاً متقبلة لهذا الواقع وأصبح جزءاً من كيانها وأفكارها ومعتقداتها وتتشبث به حتّى. يحدّد المجتمع صفاتها والميزات التي يجب أن تتمتع بها تحت لواء آراءه الذكورية ويجب عليها أن لا تتخطى هذه الحدود حتى وإن كان ماتدفعه ثمناً لذلک حياتها وكيانها كإنسانة.

ويعود السبب في أن ينظر مجتمع كمجتمعي سوريا وإيران إلى المرأة بهذه الطريقة إلى أن «يعتبر المجتمع التقليدي الرجل على رأس الهرم ويتحوّل إلى فلک تدور حوله العائلة ولذلک يمكن القول الرجل وتبعاً له الأفكار الأبويّة تشكل العمود الفقري في المجتمعات التقليدية.» (جيمز دورانت، ۱۳۷۸ش: ۱۱۰)

هذا الفصل بين دائرة وظائف الرجل والمرأة قد تجلّى في جانب من روايات

روانی‌بور: «رأت الأخوات الحائكات الحامل. يضعن حملهنّ وينجبن توائم لكن من هو الــذی يضع الإناء تحتهن وهنّ يضعن حملهنّ...نعم غريباً..إنّ الفتاة الكاتبة هی من تفعل ذلک...انظر ماذا تفعل. تغسل وتحمل وتتحمّل أصوات الأطفال المضجرة ويسقط الإناء من بين يديها ويتناثر براز الأطفال على وجه الكاتبة.» (روانی بور، ۱۳۶۹ش: ۲۲۷)

هــذا ويمكــن تقصّی هذه الرؤية فــی أعمال كوليت خوری من خلال الإستشــكال الذی تطرحه شــخصيات رواياتها. أحد تلک الشخصيات المثيرة هی "ريم" التی تحدّث نفسها وهی مترددة فی تعريف الامرأة الشريفة من وجهة نظر المجتمع الذی تعيش فيه: «يقولون عندنا عن امرأة تثير الضغائن، وتحوک الفتن، وينخر قلبها الحســد، ولا تترک فرصــة تمرّ دون أن تســیء فيها إلی الآخرين، أنّها شــريفة، لأنّهــا لا تخاطب الرجال! وينعتــون بقلّة الأخلاق، فتاة طاهرة طيبة، لا تريد للآخرين ســوی الخير، لأنها أحبّت رجلاً ووهبته نفسها! هذا هو المنطق فی بلدی.» (خوری، ۱۹۵۹م: ۱۳۷)

كما أسلفنا بالقول أحد أسباب تكاثف الفكر النسوی عند منيرو روانی‌بور، انحدارها من مناطق تقليدية وعشــائرية وهذا ما يزيد الطــين بلّة فی تهميش دور المرأة ومحاولة الســيطرة على جســدها من خلال فرض رغبــات الرجال فی كل المجــالات بما فيها ارتداء الملابس: «لم يهتم أحد بما قالته كيميا لذلک اضطرّت أن تحب فســتانها المشــجر فهزّت رأسها بحرقة وخرجت من المخيم. وضعت آينة يدها على خصرها ودارت حول نفسها...وفكرت فی يداها...زمام أنفها وقرطها...اتجّهت نحو الخزانة وأخرجت ملابسها مســرعة وبحثت فی أعماق الخزانة عن العبوة الذهبية التی تركتها والدتها لها تذكاراً... وكان فيها زمام أنف..أقراط فضية متدلية وخرز عنقها...وكان فی العلبة خرزتان للمحبّة والقبول...وقفت أمام المرآة...لا لم يعجبها مظهرها. ولم يعجبها فستانها المشجّر.» (روانی بور، ۱۳۷۸ش: ۱۹)

يمكــن رصد هذه الرؤية فی رواية "أيام معــه" لكوليت خوری ايضاً من خلال نظرة "ألفــرد" تجاه خطيبته "ريم". برغم أنّ "ألفرد" خــاض تجربة الحياة فی أوروبا لكن تبقى نظرتــه رهن الرؤية الرجوليّة الشــرقيّة ومثله مثل أی رجل آخــر يريدها امرأة عادية وخاضعة له: «فكّرتُ: هل يسرنی أن ألبس من أجل ألفريد ثوباً جديداً؟ هل يروقنی أن

اقرأ تحت إرشاده كتاباً جديداً؟ لا.. إن ألفريد يرى في شخصي الصديقة التي يجب عليها أن ترتدي البنطال، وتهمل شعرها، وتبقى رهن إشارته؛ فتركب إلى جانبه في سيارته الفخمة... أو تظل واقفة، وهو يأخذ صوراً لمشهد من المشاهد...أو تتسلّق معه جبلاً من جبال سورية! إنّه يحبّ مجرد شعوره بوجودي إلى جانبه، ولا يكترث أبداً لشكلي، أو عملي، أو إحساسي...» (خوري، ۱۹۵۹م: ٤٧)

النظرة الوظيفية والأداتية للمرأة لا تختصر على أداء ما يعتبره المجتمع من الواجبات بل تتحول المرأة الى سلعة في المقايضات وإشباع الرغبات. تصبح المرأة عند هذا الرجل سلعة يرهن عليها في قماره أنها لعبة أبوية تساوميّة على كائن حي. «وفي ليلة، حالكة الظلام وغريبة في الساعة الثانية عشرة ونصف رجل جالس مع أصدقائه. يمارس القمار وزوجته تأتي لتقدم لهم الفواكه إذ ترى الجميع يضحک والجميع سكارى تطول ضحكتهم والمرأة مذهولة من هذه الحالة إلى أن يقول زوجها لها لقد خسرتک في الرهان...لم تصدق ما يقول إلى أن طالب أصدقاؤه القدامى بما ربحوه وزوجها ناعس الأجفان ظل يلوح بيده ويتثاءب ويشير إليها قائلا: حلّوا المشكلة معها...وهربت المرأة من سطح البيت..في الخريف والأمطار تهطل.» (رواني بور، ۱۳٦۹ش: ۲۱۴ –۲۱۵)

فيما ذكرناه من روايات الكاتبتين بيّن لنا أنّ المجتمع الذي تتحدث عنه رواني بور هو مجتمع أكثر تقليدياً من المجتمع الذي صوّرته كوليت خوري وأنّ المرأة التي تعيش به أكثر اضطهاداً حيث نرى بشاعة الموقف عندما يعتبر الزوج زوجته سلعة يراهن عليها فهذا يدلّ على أنّ رواني بور لديها لغة أكثر انتقادية من الأخرى فتحاول أن تفرغ مابداخلها من غل تكنه تجاه المجتمع من خلال رواياتها.

ب) التمييز بين الرجل والمرأة في مواقف متشابهة

التمييز بين المرأة والرجل وجعل المرأة أقلّ مكانة من الرجل هو مفهوم عالمي لكن يختلف في المجتمعات المختلفة في حدّته. ففي المجتمع الغربي المرأة بعد أن عانت من التمييز لفترة طويلة من الزمن استطاعت أخيراً أن تغير بعض الشيء في نظرة المجتمع إليها وأن تحصل على بعض التساوي مع الرجل رغم أنها مازالت تسعى إلى الحصولی

على الكثير مما تبقى من حريات سُلبت منها لكن على رغم من ذلک فهی بالنسبة للمرأة فی المجتمع الشــرقی أكثر تقدماً فی هذا المجال حيث شرعت الأخيرة بذلک بعد عقود من جهود الأولى فی هذا المضمار ولديها طريق طويل لتحقق ما حققته الأولى.

وبنيت النسوية على أســاس فكرة التمييز مابين الرجل والمرأة فی المجتمع المذكور و«نستطيع القول بأن جميع التيارات النسوية تشترک فی التشكيک بعلاقة الرجل بالمرأة ومناهضة الســلطة الذكورية وجميع القوانين التی بنيت على أســاس كون المرأة الجنس الثانی فی المجتمع والتمرّد على عدم المســاواة بين الرجل والمرأة فی تقســيم العمل فی القطاعــين العام والخــاص. (آليس، ۱۳۸۰ش: ۲۸) وفی الواقــع نرى «جميع التيارات النســوية على اتفاق فی أنّ المرأة تعانی من عدم المســاواة والعدالة والعبودية بســبب جنسها الأنثوی.» (هام، ۱۳۸۲ش: ۱٦٦)

تبلــور هذا التنظير فی نصوص ســرديّة عند كوليت خــوری حيث المجتمع الأبوی يؤثّر فی المناســبات الاجتماعية ويخصّص بعض الأماكن للرجال رغم عدم وجود أی بيان يدلّ على ذلک فيُمنع دخول النساء إلى بعض الأماكن دون أن يكون هناک قانون ينــص على ذلک وفی حال دخولها إلى هذه الأماكــن تواجه رفض المجتمع وعقابهما الشديدين. لا يختصر الأمر على ذلک بل يتجاوز أبسط المجالات فی الحياة الاجتماعية.

خــير مثــال على ذلک نجده فی مقتطــف من رواية كوليت خــوری، من وجهة نظر المجتمع لا تجد مســاواة فيما بين الجنســين فی دعوة الآخر إلى فنجان قهوة وفی حال حــدوث ذلک تنهال على المرأة عواقــب ثقافية مقصودة تماما. كما نرى أن "ريم" تتردّد فــی أن تدعو "زيــاد" لفنجان قهوة خوفاً من الإنطباع الذی يتركه ذلک عنها لدى زياد كامرأة: «تساءلت وأنا أقود سيارتی متجهة إلى البيت: أيكون هذا الشاب كأكثر شباننا الذيــن يظنّون ســوءاً بالفتاة إذا دعتهم إلى بيتها لأخذ فنجــان من القهوة، ويجدون فی ذلک سبيلاً للتبجّح أمام رفاقهم؟ هؤلاء الذين يخترعون، وينسجون قصة طويلة خيالية، ويروونها بخيلاء... ولا يكون لهذه القصة أی أساس سوى فنجان من القهوة؟» (خوری، ۱۹۵۹م: ۵۱)

لا يختصر الأمر فی التمييز ضد المرأة من قبل الرجل التقليدی فحسب، بل تجد المنفتح

منهم أيضا يدور في هذا الفلک. لربّما يتظاهر بالإنفتاح واحترام الإمرأة لكن حاله حال غالبية المجتمع لا يريد امرأة تواكبه الحياة وتقاسمه في كلّ المجالات. بل يطمح أن تكون زوجته فنائه الخلفي لتمرير حياته ضمن الإطار العام أي ما يعتقد به السواد الأعظم من المجتمع. نجد هذه النظرة تتجلّى في جانب من أعمال منيرو روانی‌بور: «هل تعلمين؟ يقلل من شأن الإنسان...يريد امرأة تقليدية. ويصرخ في وجهي قائلاً: لقد ارتكبت حماقة في زواجي من امرأة منفتحة.» (رواني بور، ١٣٦٩ش: ١٨٩)

كما ونرى ذلک واضحا في المجتمع الفرنسي المنفتح أيضاً حيث تواجه "رشا" ذلک عندما ترافق "كمال" إلى المقهى وتطاردها عيون الرجال: «من الغريب...أنّ الرجال هنا أيضاً ينظرون إلى النساء...ويعيرون انتباههم سيدة غريبة كما يفعلون في بلادي...» (خوري، ٢٠٠٢م: ١٤٧)

من الناحية الثقافية والاجتماعية فإن المجتمع الذي صوّرته رواني بور في "كولي كنار آتش" و"دل فولاد" هو مجتمع أبوي ويدور على أساس الهيمنة الذكورية فالرجل هو صاحب السلطة والمرأة تابعة ليس إلّا. إنّ لعشيرة الغجر في رواية "كولي كنار آتش" تقاليدهم الخاصة أساسها الرجولية، فالمرأة هي العاملة فيها وتضطر أن تقضي حياتها في العمل من أجل توفير تكاليف الحياة والسبب في ذلک هو الرجل بنفسه حيث يقضي معظم أوقاته في المخيم ويحمّل المرأة عبء الحياة لتواجهها وحيدة. هذا وتمنع العشيرة المرأة من ممارسة حقوقها وتسلب منها حق التعلّم: «هل ترقص جميع النساء في عشيرتكم؟ -لا سيدي، يرقص البعض منهنّ والبعض الآخر يقرأن الطالع والأخريات حاجمات. -ماذا يفعل الرجال إذن؟ -لا شيء، يبقون في المخيم وبعض منهم يعمل في مجال التبييض. —التبييض؟ نظرت الفتاة إلى بشرة الرجل المحروقة من الشمس وضحكت قائلة: يبيضون النحاس.» (روانی‌بور، ١٣٧٨ش: ٧)

يلاحظ أن ردة فعل المرأة والرجل تجاه أمور متشابهة أيضاً ليست مماثلة، على سبيل المثال نرى ردود فعل مختلفة من كلا الجنسين في المناسبات الاجتماعية والعاطفية مثل الدعوة إلى مجلسٍ ما. تتمثل هذه المشاهد في مقتطفات عديدة من رواية كوليت خوري عندما تقع "ريم" في دائرة الحيرة والتردد ردّاً على دعوة تلقتها من "زياد" لمرافقته إلى

السینما: «أنا أمام مشکلة! مشکلة سهلة جداً و بسیطة جداً... ولکنّها مشکلة! هل أرافق زیاد إلی السینما؟ ولکن...لماذا لا أرافقه؟ طبعاً إنّ أول جواب یتبادر إلی ذهنی هو: لأنّ التقالید تمنع ذلک.» (خوری، ۱۹۵۹م: ۱۰۴ — ۱۰۵)

مطالبات کولیت خوری و منیرو روانی پور تختلف عن بعضها البعض فی هذا القسم حیث نری المرأة فی روایتی کولیت خوری متعلّمة لکن تطمح إلی أن تحصل علی مکانة فی المجتمع وأن تشارک الرجل فی جمیع المناسبات دون تمییز ودون خوف من قساوة المجتمع ونظراته التی تجعلها مرتبکة ومشککة فیما تفعله. لکن المرأة فی روایات منیرو روانی پور تحاول الحصول إلی أبسط حقوقها الاجتماعیة بما فیها التعلّم. إضافةً إلی ذلک تجد الفرق الذی یضعه المجتمع بینها وبین الرجل یصل إلی درجة یتم استغلالها من قبل الرجل حیث تجد کل عبء الحیاة علی عاتقها بینما الرجل یعیش کما یشاء دون تحمّل أی مسؤولیة.

«ویعتقد اللیبرالیون بأنّ السبب الرئیسی الذی یجعل المرأة تابعة للرجل هو افتقارها إلی الحقوق المدنیة وعدم حصولها علی فرص تعلیمیة متساویة مع الرجل ومعاناتها من الذکوریة فی المناسبات الثقافیة والعلاقات الإجتماعیة. ولذلک یعتقد اللیبرالیون أنّ المرأة لم تخلق ضعیفة بل التفریق فیما بین الجنسین فی المجتمع قد أدّی إلی ضعفها.» (معصومی، ۱۳۸۷ش: صص ۳۴-۳۳)

ج) إجبار المرأة علی الزواج

إن الزواج القسری ظاهرة مازالت حاضرة وبقوّة فی المجتمعات التقلیدیة والمحلّیة وتعتبر أمراً عادیاً جداً حیث ترغم المرأة فی هذه المجتمعات علی الزواج من رجل لا تکن له حبّاً بل تتزوجه علی خلاف رغبتها. هذا ونری یحدد المجتمع العمر الذی یجب أن تتزوج فیه المرأة وإن تأخرت عن هذا العمر أو عدلت عن ذلک فیعتبر تصرفها ذنباً غیر مغتفر سوف تُحاسب بسببه أو حتی یحاسب علیه کلّ من یقربها لذلک تضطر أن تخضع من أجل من تحبهم الی إرادة المجمتع وتستسلم للمصیر الذی یتعین لحیاتها علی خلاف رغبتها.

وزواج "كيميا" من والد "آينه" في رواية "كولي كنار آتش" خير مثال على هذه الظاهرة التي تعاني منها المرأة: «لقد ولدت كيميا وآينة معا في وادٍ قريب من مدينة "غناوة"، قبل أربعة أعوام. عقد شيخ طاجيكي قران كيميا على والد آينه، والدة آينة كانت حاضرة في مجلس الفرح رغم إسوداد رجليها وفقدهما القدرة على الحركة. تعضّ شفتيها حتّى لا يسمع أنين وجعها الحاضرون لكي لا تكون مصدر شؤم لمجلس الفرح. رقصت آينة للحاضرين بطلب من أمّها التي كانت تشدّ قبضتها على حفنة من تراب زاوية المخيم من شدة الوجع وعيناها تزداد سواداً.» (رواني بور، ١٣٧٨ش: ١٥)

هذا ونرى «الزواج في منظومة الفكر النسوي، يمثل النظام القانوني الذي يسوغ حبس المرأة فيما يسمى بالأسرة ويعتقد الراديكاليون أن الزواج وتكوين الأسرة هو العنصر الأساسي في تثبيت النظام الأبوي ويجب التخلّص منه وأمّا بخصوص رأيهم في بديل للزواج ينقسمون إلى فئتين وتقترح الفئة الأولى الحرية في الجنس دون التزام وأما الفئة الثانية فترى المثلية بديلاً مناسبا للزواج.» (جيمز دورانت، ١٣٧٨ش: ١٠٤) والقسم الأعظم من النساء التي تتبنّى الفكر النسوي يعتقدن أن الزواج منظومة لكبح رغابتهنّ الاجتماعية وحاجز منيع للتماهي والمساواة مع الرجل كما الحال عند كوليت خوري حيث تعبّر عن ذلك عبر النساء التي تقوم بتصوريهنّ في رواياتها.

ونجد صدى هذه الفكرة في رواية "ليلة واحدة" عندما تحثُّ عائلة "رشا" أبنتها على الزواج، تنقمس "رشا" في الحديث مع ذاتها: «كنت لا أودّ الزواج...وكان هدفي أن أكمّل دراستي الثانوية ثمّ أدخل الجامعة وأدرس الطب...» (خوري، ٢٠٠٢م: ٢٤-٢٥)

تتمثّل وجهة نظر كوليت خوري فيما يتعلّق بالزواج في فقرات مختلفة من أعمالها الروائية، على سبيل المثال ولا الحصر نقرأ في روايتها "أيام معه" عندما "نجوا" تسأل "ريم" و"زياد" عن وجهة نظرهما حول الزواج يردّان عليها: «-فمن الغريب أنّ آراءنا دائما متشابهة...نعم مؤسسة فاشلة خصوصاً إذا كان أحدهما فنّاناً. فالزواج حلم نرتابه، والرتابة تقتل الفن! ثم أنا شخصياً أعبد الحرية... -ما رأيك في الحب؟ -الحب عاطفة سخيفة وزائلة...الحب وهم...! أنا لا أحب!» (خوري، ١٩٥٩م: ٧٢ - ٧٣)

أمّا غرابة الزواج المبكر للفتيات فى المجتمعات التقليدية عند مواطنى البلاد المترقية والمنفتحة فتضاهى غرابة التأجيل فى الزواج عند الفتيات فى المجتمعات الشرقية ويعتبر التأخير فى الزواج وتأجيله إلى العقد الثالث من حياتهنّ إثماً عظيماً وذنباً غير مغتفر وتصرّح بهذا كوليت خورى فى "ليلة واحدة": «قال جورج لرشا: -هذه جريمة... تزوّجت وأنت فى الخامسة عشرة؟ هذه جريمة والله! -ابتسمت لكلمات جورج ولم أرد! ماذا أقول؟ هل أقول له إنّ الفتيات فى بلدى إذا تعدين سن العشرين دون زواج حكم عليهن بالإعدام؟» (خورى، ٢٠٠٢م: ٩٢)

فنرى المرأة فى مجتمعى ايران وسوريا تعانى من ظاهرة الزواج القسرى لكن هذه الظاهرة صوّرت بأبشع الأشكال فى رواية «كولى كنار آتش» حيث نرى بطلة الرواية "آينة" تضطر أن تتقبّل صديقتها زوجة لوالدها وتشرح لنا مدى بشاعة الموقف. هذا وتتقبّل والدتها ذلك وتطلب منها أن ترقص بحفل زواج والدها بينما بطلتنا روايتى كوليت خورى فواحدة منهما تسبح ضد التيار فى مجتمعها وتعتبر الزواج منظومة فاشلة لذلك تفسخ خطوبتها التقليدية مرة وترفض حبيبها للزواج مرة أخرى خوفاً من أن تكون سجينة تقاليد بائسة تفقدها حريتها لكن الأخرى تخضع لقوانين المجتمع وتتزوج وتعيش دوامة الشك حتى ينتهى المطاف بها الى الخيانة وفى النهاية تموت وهى متأنّبة الضمير ممّا فعلته.

د) سيطرة المجتمع على المرأة

تعانى المرأة من سيطرة الرجل وهيمنته على حياتها وهذا ما يفرضه المجتمع عليها حيث إن سبحت عكس التيار بتصرفاتها وذهبت فى اتجاه مغاير لنساء المجتمع فتؤبّخ من قبله. فالمرأة أصبحت بمرور الزمن متقبلة لما يفعله المجتمع بها. فترى المرأة أن ليس لها الا بيتها وزوجها. هذا وأن الرجل له كلّ الحق فى أن يتصرف كيفما يشاء فى التعامل معها حيث هو من يقرر لها ويحدد حياتها على هواه. وتضطر المرأة أن تقمع رغباتها وتحاول أن تتصرّف كما يتوقع منها المجتمع حتى وإن كان ذلك لايرضيها وتُحرم بسببه من ممارسة ما تحبّه.

في الواقع «المجتمع ومنذ الولادة يقوم بفرز الناس إلى ذكر وأنثى. والجهاز التناسلي الذي يعتبر وسـيلة لبقاء النسل ويبين جنسية الطفل عند الولادة هو المؤشّر الأوّل لهذا التمييز وبعدها تضاف المؤشّـرات الأخرى شيئاً فشـيئاً مع تقدّم العمر. عند الكثير من الفئات الاجتماعية للتصنيف الجنسي علاقة مباشرة بمنظومة قيم السلطة وتقسيم العمل وتنظيم مختلف مجالات الحياة.» (مک كانل، ۱۳۸۲ش: ۲٦٥)

وفـي رواية "كولي كنار آتش" بطلة الرواية "آينه" تراودها أحلام تحكي ما حرمت منـه وما تم قمعه من رغبات وآمال في حياتها وبما أنّ الأحلام هي الطريق الأمثل إلى اللاوعي فتسـمح لها بإلقاء نظرة عاجلة على ما تتمناه في لاوعيها:«كان الصبي جالساً علـى الرمل واضعاً يـده على كتيب ويصرخ بصـوت عالٍ...أمّاه...لص...وكان يريد أن يهدأ حتّى العيون السـوداء التي تراقبه من شـقوق الخيمة تدعه وشـأنه.» (رواني ور، ۱۳۷۸ش: ۱۴– ۱۵)

مـا ذكر في الفقرة الماضيـة كان حول حلم يراود "آينه" ويصـوّر أمنيتها المقموعة. كانـت تحلم "آينه" في طفولتها أن تدخل المدرسـة وتكون حياتهـا مثل حياة مواطني المدينة بعيداً عن حياة العشيرة التي تنتقل بين حين إلى آخر إلى مكان ما، لكن القافلة التي ولدت فيها "آينه" لم تسمح لها القيام بذلک وفي يوم من الأيام عندما رافقت أمّها في ذهابها إلى المدينة سـرقت قلم وكتاب صبي وبقي الشـعور بذنب هذه السـرقة في لاوعيها ويلاحقها في أحلامها.

تؤدي النظرة المختلفة إلى المرأة في المجتمع إلى السيطرة عليها وتقييدها في مختلف المجـالات. في المجتمع التقليدي الذي تنتمي إليه جدة "ريم" إن التقييد الإجتماعي هو خـاص بالمرأة والرجل له الحرية التامّة في السـلوک الإجتماعـي ونرى بطلة الرواية عندما تشتري له زجاجة مشروب ويشكرها تتعجّب: «تعجبت للأثر العميق الذي تركه شـرائي الزجاجة في نفسـه...حادثة صغيرة لا قيمة لها. كان يجب أن يلومني لو لم أشتر هذه الزجاجة، لا أن يشـكرني وقد اشـتريتها... وتأثّرت من تأثّره...لم أعتد في حياتي هذا النوع من التقدير. كان والدي يقول لي في الماضي: (أنا لن أمدحک إذا فعلت شيئاً حسناً، فالمفروض أن تفعلي شيئاً حسـناً، لكنّني ألومک على أخطائک...لأنّک تفهمين

ويجب ألّا تقعي في الأخطاء...)» (خوري، ۱۹۵۹: ۹۹)

تتحدث رواية "دل فولاد" أيضاً حول قصة امرأة تدعى "أفسانه" يتبرأ منها أهلها وزوجها فتهاجر إلى طهران وتختار لنفسها أن تكون كاتبة لتصنع لنفسها هوية وتعيش أنوثتها كما لم تعشها من قبل. المجتمع الذي تم تصويره في هذه الرواية يسلب من المرأة حريتها واستقلالها ويحاول قمعها وجعلها تابعة في حياتها الخاصة للرجل. "أفسانة" أحد شخصيات الرواية التي تختار السباحة ضد التيّار وخلق عالمها الخاص: «قال لها -لو كنت قد طلبت منّي أن أؤجّر بيتاً لك. نظرت إليه نظرة مقصودة وكتم مهاجراني ضحكته من كلامه. كان قد أخذ معلومات من السكرتيرة! ولن يدع أحداً أن يعرف تفاصيل حياتها. في البداية كان هدفه أن يحمي امرأة ويساندها ولكن فيما بعد...كانت المرأة تتهرّب من أسئلته غير المعتادة وتتحدث عن أعمال الشركة. لقد أحسّت بأنّ إتّصالاتها مراقبة وكان يدخل مهاجراني غرفتها متطفلاً ويقوم بملاحقتها في الشارع حتى يعرف ماذا ركبت ومع من ذهبت...» (رواني پور، ۱۳۶۹ش: ۱۰۷) نستطيع أن ندرك مما قد مّر ذكره بأنّ هذا المجتمع الذي صور في هذه الرواية لا يوفر الأمان والإستقرار للمرأة.

هذا والنظرة المختلفة والدونية للمرأة في المجتمعات التقليدية كمجتمع دمشق هي أساس سلب حرية المرأة في خوض تجربة الحب ولذلك تدخل المرأة علاقة حب مع أوّل رجل يدخل حياتها بصفته زوجها وبعبارة أخرى دائرة الإختيار أمامها ضيقة جداً في من تحب.

لهذا نجد "رشا" في رواية "ليلة واحدة" تشكّك في حبّها لزوجها حيث تقول: «كنت أعتبر أنّ شعوري نحوك هو ما يسمّونه حباً! كنت الرجل الأوّل والوحيد في حياتي ولم أفكّر في يوم من الأيام أنّ بإمكاني ألّا أحبّ رجلي الوحيد...لماذا سيطر على شبابي هذا التفكير؟ ألأنّ أمّي غرست في نفسي مبدأ الإخلاص؟ ألأنّ ظروفي لم تسمح لي بأن أحبّ غيرك؟ أم لأنّ الشخص الذي كان يستطيع أن يتشرّب نفسيتي فأحبّه...لم يحمله إلى القدر في دمشق؟» (خوري، ۲۰۰۲م: ۳۳)

إن الحياة الفارغة من الحب المفروضة على المرأة تسبب في أن تشتعل هذه المشاعر

المكبوتة كالنار تحت الرماد في يوم من الأيام وهذا حال "رشـا" عندما ترى أنّ حبّها لزوجها كان واهياً وتتمتم في شرود: «وفي السنين التالية تيقّنت من أنّ غيابک لايحزنني إطلاقاً فقد اكتشـفت أنّ أنيسي الأكبر في القراءة. وأردت العودة إلى الدراسة أنا التي حرمني والدي من الحصول على شهادة الكفاءة كي أتزوّج!» (المصدر نفسه: ٣٤)

ونرى شـدة سـيطرة المجتمع في الروايات المذكروة تصل الى درجـة تتقبل المرأة مافرض عليها ويدخل لاوعيها وحتّى تسـاهم احياناً فيما يملي عليها المجتمع من شدّة إيمانهـا بالتقاليد التي أصبحت جـزءاً من تفكيرها وخير دليل على ذلک «آينة» عندما تشـعر بالذنب مما فعلتـه وذلک عندما كانت ترغب أن تحصل على أبسـط حقوقها في التعليم وأمّا «افسانة» فهي الثانية التي باءت محاولاتها بالفشل حيث بعد أهلها وزوجها جاء المجتمع ليفرض سلطته عليها.

أما «رشـا» التي كانت تحلم بمواصلة دراسـتها استسـلمت أمام قرار والديها في الـزواج خوفاً من أنّ المجتمع يضع عبء تهوّرها ومخالفة قوانينه على عاتق شـقيقاتها وحتّى نجد «ريم» المنفتحة احياناً تتردد فيما تفعله.

«إذن في سـبيل التصنيف الجنسي الإجتماعي نستطيع أن نقول في كل مجتمع للمرأة والرجل عاداته وحركاته وسـلوكه الخاصة به على سـبيل المثال طريقة مشي وضحک كلا الجنسـين تختلـف عن بعضهما البعض نوعاً ما ولذلـک هناک اختلاف ملحوظ في سلوكهما اللغوي حتّى.» (مدرسي، ١٣٦٨ش: ١٦٢)

هـ) خضوع المرأة لقوانين المجتمع

عرفنـا غواية الخضوع على مَـرّ التاريخ وعبر التجارب التي مَـرّ بها جنس المرأة حيـث لولا الرجـل فلا كيان للمرأة وترى في معظم الأحيان تسـتمد المرأة قدرتها من الرجل وإن كانت غير ذلک فتُلقّب بأبشـع الألقاب وتُتّهم بأسوأ التهم من قبل المجتمع. هذا وتتقبل المرأة ذلک أغلب الأحيان وتساعد في إبقائه لأن يصبح جزءاً من لاوعيها وكأنّه واقع لابدّ منه حتى نراها تسـاعد الرجل في قمع بنات جنسـها إن رغبن في أن يتصرفن على خلاف ذلک وتلقي اللوم عليهن إن تخطين هذه القوانين التي كتبها الرجل

وواظبت هي على حفظها.

هذه المعاناة أخذت حيّزاً من الأدب النسوي كما تطرّقت كوليت خوري أيضاً إلى هذه الظاهرة من خلال بطلة روايتها "رشا": «فهمت أنّني نشأت في محيط محدود... وفهمت أيضاً أنّني بحسّاسيتي لن أرضي أن أؤذّي أهلي...وأنّني سأضحّي...وأنّي مضطرّة إلى الزواج...وقلت لوالدي بإستسلام: إختاروا الشاب الذي يعجبكم وسأرضي به زوجاً...» (خوري، ٢٠٠٢م: ٢٧)

رداً على ما تتعرض له المرأة من مضايقات وسلب حقوقها واقتحام عالمها الخاص من قبل سلطة المجتمع الأبويّة، تقاوم بشتّى السبل والأساليب. لكن تجد نفسها خاضعة ورهينة المجتمع الذي يراهن على إفشالها: «طيب..كل هذا هراء...أنت لا تهتمين لعملك! العمل الذي يجعل العجائز أيضا يستسلمن من أجله، أتعلمين يا نسرين، أنّك أسيرة، أسيرة الحياة اليومية...وأصبح هذا أهم بالنسبة إليك جراء الأجواء التي عشناها أيام الجامعة. كان الكثيرون يريدون أن يبقوا محترمين لكن أتعلمين هذا مستحيل. لأنك لا يمكنك أن تحتفظي بالإعتقاد بالحرية فقط لأنّ الإنسان ليس جهازاً مُسجّلاً للصوت بل يحتاج إلى العمل بما يحفظه. هذا وأن محاربة التقاليد ليس سهلاً أبداً...» (رواني بور، ١٣٦٩ش: ٦١)

لا نرى هذه الأفكار سوى في رواية "دل فولاد" التي تعكس ظاهرة النساء المنفتحات. شقيقات "أفسانه" أيضاً نساء يعشن في دوامة الحياة اليومية ولا يمتلكن شخصية قوية ذات أهداف وانتماءات خاصة. الوقوف أمام تقاليد المجتمع الخاطئة يحتاج إلى شجاعة لكن المرأة التي تسعى إلى ذلك تواجه في مصيرها أبشع العقوبات من قبل رجال المجتمع وحتّى من قبل النساء التي تقبّلن واقعهنّ وخضعن إلى الظلم.

لذلك نرى "آينه" تُتّهم بأنّ الشيطان أغواها عندما ترفض أن تقصّ ظفيرتها: «تخطيت قوانينهم. ظنّوا أنّ الشيطان أغواني..قد أغواني. لأنّي لم أذهب إلى البحيرة في موسم "قصّ الظفائر" ولم أدعهم أن يقصّوا ظفيرتي.» (رواني بور، ١٣٧٨ش: ٩١)

و"ليلي" صديقة "ريم" تلومها على علاقتها المكشوفة بـ"زياد" وتطلب منها أن تتّخذ سياسة في تدبير الأمر وتخفي علاقتها بـ"زياد" من الآخرين فتردّ عليها "ريم": «حتّى

أنـــت يا ليلى...حتّى أنت الفتاة المثقّفة...المتحرّرة...حتّـــى أنت التى تنادين بحرّية الفتاة، وتنقمين على التقاليد، حتّى أنت تؤمنين كأهل بلدى بالخبث والنفاق!» (خورى، ١٩٥٩: ١٧٧)

يتمّثـــل هذا الخوف من الأفكار الســائدة فى رواية "أيــام معه" ومن خلال إحدى الشــخصيات، "ليلى" صديقة "ريم" فتاة تقليدية حاصلة على شــهادة ورغم اكتســابها مهارات عملية وعلمية لم تتزوّج والتزمتْ البيت: «كانت لا تعمل لأنّ أهلها لا يوافقون! ولم تتزوج لأنّ العريس الذى قد يعجبها لم يأت بعد...ولا تذهب إلى أى نادٍ أو حلقةٍ أو مطعمٍ، لأنّ المجتمع قد يقول....لأنّها تخاف المجتمع!» (نفس المصدر: ٤٦)

كما ويصل الاســتئصال لدرجة عند المرأة حتى تقوم بجلدٍ ذاتى، يتمثل هذا العقاب التلقائى من خلال الامتثال للعادات والتقاليد الصارمة التى يفرضها الواقع الاجتماعى والنظام الأبوى.

نرى هذا جلياً فى رواية «كولى كنار آتش» عندما تحدّث بطلة الرواية نفسها قائلة: «قد استســلمت تلک الليلة، وبقيت طويلاً فى البيت...لكنّى لم أســتطع أن أتكلّم بعدها. لقــد كان يرجمنى الأطفال بالحجارة عندما كنت أخرج مــن البيت ويغنّون لى....بعدها لم أتــرک البيــت خوفاً منهم لكن خطر ببالى أن أنجب طفلــاً مقابل كل طفل من أطفال المدينة...فبدأت بالإنجاب..كلّ سنة أنجب واحداً...وبعض الأحيان أنجب توأماً...وعندما ازداد عدد الأطفال قام "شكرى" بطردى من البيت...» (روانى بور، ١٣٧٨ش: ١٧٥)

مركزيّة الفكر الرجولى لا تختصر على الهيمنة العامّة على العائلة بل تشمل المجالات الخاصّة لحياة الأبناء وبشــكل خاص الفتيات والنســاء خير مثــال على ذلک ظاهرة اختيار الزوج على يد الأب أو الأخ والقبيلة أى كل المنظومة الرجولية.

أحد أســاليب القمع الغير مباشرة فى المجتمعات الأبويّة التقليدية بما فيها مجتمعات الشـــرق أوســطية هى التبعيّة من عادات وتقاليد العائلة، لذلک نجد أنّ معتقد (الأب- الرجــل) يهيمن علــى الأبنــاء وأى محاولة للخروج علــى هذه المنظومــة تعنى الطرد والتهميش. هذا الجانب من العنف النفســى للأبناء يأتى على لســان "ريم":«سعادة أبى تكمن فى احترامنا لتقاليد سخيفة اقتنع هو بها.» (خورى، ٢٠٠٢م: ٢٧)

فنرى في جميع الأحوال إن المرأة تابعة للرجل حتّى وإن كانت ذات مكانة اجتماعية مرموقة. فـ«ريم» و«افسانة» ايضاً رغم أن اختارتا أن تكونا مختلفتين عن باقى النساء لكــن فى النهاية ردّة فعل المجتمع أمام تمرّدهما على تقاليده قاســية الى درجة تجعل من حياتهما جحيماً.

«تعتقد ما بعد النســوية أن ســبب تبعية المرأة لا يعود إلى الزواج والأمومة فحسب بل يعود إلى العلاقات الإجتماعية المفروضة عليها وأنّ الســبب الرئيســى فى السيطرة على النســاء هو الفرق الشاسع فى التعامل مع المرأة والرجل منذ الولادة.» (منسبريج و اوكين، ١٩٨٩م: ١٣- ١٤)

و) سوء الظنّ بالرجل وعدم الثقة به

ســوء الظن من أهم أســباب الشــقاء فى الحياة. عندما الإنســان يعيش فى حالة لايتســطيع أن يثق بأحــد فيها فتتأثّر كل حياته من ذلک ويتصرّف حســب هذه الحالة مــع الآخرين ويرغب فى أن يبتعــد كلّ البعد عن مصدر عدم الثقة. هذا حال المرأة مع الرجل حيث يصعب عليها أن تثق بالآخرين فتشــعر بالضعف وتبحث عن ملجأ لتهرب من الخوف الذى خيم على حياتها. الإحتماء بالآخرين وبشكل خاص برجال المجتمع خير دليل على خوف المرأة من التعرّض للمضايقات بشــتى أشكالها ويبدو قد ترسّخت هذه الفكرة فى سايكولوجيّتها.

تتضاعف هذه الظاهرة عند المجتمعات التقليديّة والشــرقيّة: «(إنّ السيدة والسيد قد خرجا من البيت) لقد خافت...لم يكن أحد فى البيت معها وهى كانت شابة ولديها عينان ناعســتان جميلتان. وإذا بها رأته قد أخرج ســيجارة وأشــعلها وأخذ منها نفساً عميقاً وحينهــا قال صوت عقلها لهــا (إنّ حالة هذا الرجل غيرطبيعية وقد يهاجمها)». (روانى بور، ١٣٧٨ش: ١٥٠)

كما نرى فى مكان آخر من الرواية أنّ ســوء ظن المرأة بالرجل يشــتد وترى بطلة الرواية أنّ ســائق سيارة الأجرة رجل مجرم يحاول أن يخدعها ويصطحبها إلى ضواحى المدينة ليعتدى عليها ويؤذّيها: «ألم تســألى نفســک كيف لســائق أن يقوم بقطف أزهار

النرجس من أجل امرأة متسوّلة مثلک، وفوق کل هذا يفعل ذلک فی البرّ؟! ألم تفكّری قط لماذا كان يريد أن يأخذک إلی الجزيرة ليلاً. وما الذی يوجد فی الجزيرة من أماكن جذابة؟!» (المصدر نفسه: ۱۷۷)

ما يتمخّض من هذا الشرخ فی بنية المجتمع بسبب التمييز ضد المرأة وتفوّق الخطاب الأبوی الشـمولی علی الحراک الأنسوی، هو خريف العلاقات البشرية وبشكل خاص إشـكالية الثقة بين الجنسـين. عند هذه الحالة تجد المرأة فی الرجل كل عناصر السلب، لذلک تزداد النظرة التشاؤميّة وتذوب العلاقات فی جحيم انعدام الثقة فی رواية "أيام معـه" نری نظرة جدة "ريم" حيـال "زياد" نابعة عن هذا المعتقـد حيث تزعجها علاقة "زياد" بـ"ريم" وتقول لها :«-لا شـک أنـک فقدت صوابک! وماذا يعجبک به؟ كلماته المعسـولة؟ أم نظرته الوقحة؟...ثم هو بعمر أبيک! -ضحكت فی نفسـی، كيف أُفهّمها أن أكثر ما يعجبنی فی زياد هو عمره؟ قلت: هو ليس معدوم الأخلاق، كما تقولين، وقد كان معـی مهذباً جداً... -أنا واثقة بأخلاقک يا حبيبتی...لكنّک صغيرة والرجل فی بلدنا لا يؤتمن، وهذا الرجل بالذات سافل!» (خوری، ۱۹۵۹م: ۱۱۵-۱۱۶)

عدم اكتفـاء الرجل بإمرأة واحدة واهتمامه بنزواته العابرة أمر اعتاد عليه المجتمع حيـث نری أنّ بطلـة رواية "كولی كنار آتـش" تعتبره أمراً عادياً وتتجاهله بسـهولة: «توتّرت. اختنقت بعبرتها. فارقها الوجع...ظلّت تدور عيناک سـيدی...وتلاحق تنانير النسـاء الطويـلات التی خلف المخيمات...العشـيرة صغيرة لكن طهـران مدينة كبيرة للغاية...وخضـراء، زرقاء، كلهيب النار سيدی...سـوف أهرب...معک....وكسـر صمته ابتسامة...» (روانی پور، ۱۳۷۸ش: ۳٦)

هذا ونری أن "زياد" رجل متعدد العلاقات وزير نسـاء (نسـونجی) وتنتقده النساء حيث تبدی "ريم" رأيها بـ"زياد" لـ"نجوا" عندما يخيب ظنها به وتعدّ لها صفاته السـيئة: «أنت لا تعرفين هذا الرجل...إنّه يهتم دائما بالجمال ويحوم حوله كما تحوم النحلة حول الزهور...هو يريد أن يتمتع بالمرأة ثمرة يافعة...ليلفئها نواة...إنّها نغمة يضيفها إلی نغماته ليبحث بعدها عن نغمة جديدة...وهو قد أغراه سنّی...ووضعی كفتاة وحيدة...» (خوری، ۱۹۵۹م: ۸۹)

ونـــری أحیاناً تتحدّث منـــیرو روانی بور عن المرأة التی رغم ســـوء ظنّها بالرجال تضطـــر أن تصبـــح بائعة هوی تبیع جســـدها ومبادئها من أجل المال حیث نری تشـــیر إلی ذلک فی الروایتین علی ســـبیل المثال فی "کولی کنار آتش": «لم تر رجلاً أو شـــاباً وإن رأت فقد کانت تقف بطرحتها الخضراء فی میدان "باســـتور" لتأتی سیارة "بیکان" خضراء وهی تضع أحمر الشفاه علی شفتیها وتبکی.» (روانی بور، ۱۳۷۸ش، ۲۱۸)

فنستنتج مما ذکرناه أنّ المرأة وبسبب الإضطهاد التی تمرّ به والتمییز فیما بین مکانتها ومکانة الرجل فی المجتمع التی تسمح له بالتصرف حسب رغباته، أصبحت غیر واثقة به وحتّی لم تؤمن به لکن تعیش حالة ازدواجیة وذلک بسبب الخوف الذی یعتریها من کلّ مـــا تمـــر به، فتلجأ إلی معذّبها لیحمیها من العذاب الذی هو ســـببه وتصل الحالة بها إلی درجة تخضع لرغباته وتقوم بتلّبیتها ببیع جسدها من أجل الحصول الی المال لتکوّن لنفســـها مکانة فی هذا المجتمع، کانت کولیت خوری ومنیرو روانی بور فی وصف هذه الحالة رغم اختلاف المجتمعات متشابهتین جداً.

اللغة النسویة لدی کولیت خوری ومنیرو روانی بور

یعتقد بعض المفکرین أنّ هناک لغة مختلفة للکتابة لدی النســـاء، لذا فهم یعتبرون أنّ دراســـة آثار النساء وأســـالیبهنّ، تحوز أهمیة کبیرة لفهم مشـــاکل النساء وآلامهنّ. وقد طُرحت هذه النظریة فی الوقت الذی دخلت النســـاء فیه المجال الأدبی وشرعن بإنتاج أعمالهنّ الأدبیة.

فی الواقع یعتبر الذات الأنثویة المحور الأساسی الذی یدور فی فلکه السرد النسوی وتهیمن الشخصیات النسائیة علی السرد فی روایات الکاتبات مقابل تهمیش وتغییب دور الرجـــل انطلاقاً من الفکر الأیدیولوجی الذی تؤمن به المرأة «وهی تضمر داخلها رغبـــة الهیمنة علی العالم، فی صورة هیمنتها علـــی النص، واحتلالها موقع الصدارة فی مقابـــل إرجاء الرجل وتأخیره عن هـــذا الموقع بنفیه من الوعی تارة، أو نفیه من النص تارة أخری، وأخیراً تداعیه (اســـتحضاره) من خلال الذات الکاتبة.» (ناجی، ۱۹۹۵م، ۳۵۳)

وبناء على هذه الرؤية فإنّ كتابات النساء أو ما يطلق عليه "الأدب النسوى" يمتاز بملامح خاصة به.

ومن هذه الملامح التى تميز الأدب النسوى، اعتماده على الراوى بضمير المتكلم وتعدد الشخصيات النسائية وحديث النفس ومعاداة الرجل وخلق الفضاء الروائى و«حبّ الطبيعة ووصف التفاصيل وطرح القضايا العاطفية وحبّ العائلة والأبناء والإيثار والغيرية وتشخيص الأشياء واستخدام لغة الإشارة والتمثيل والتخيل والخرافات وسرد القصص والحلف والتأثّر بلهجات اللغة وتوظيف الألوان.» (نجارى و بابالو، ۱۳۹٤ش: ٤۲)

ففى كل الروايات التى قمنا بدراستها يكون الراوى امرأة تروى القصة بضمير المتكلم، وهذه إحدى خصائص الأدب النسوى. كما نلحظ خاصية تعدد الشخصيات النسائية بشكل واضح فى روايات "أيام معه" و"كولى كنار آتش" و"دل فولاد".

وفيما يلى نشير إلى بعض نماذج عناصر الأدب النسوى فى الروايات المذكورة:

أ) أسلوب الكاتبيتين الروائى

كوليت خورى كاتبة نسوية تجعل من النساء بطلات لقصصها، وتبين قضاياهنّ وتجاربهنّ فى المجتمع الذكورى، كما توضّح المشاعر الأنثوية وتروى قصص النساء بلغة بسيطة نثرية، ويحتلّ الوصف مكانة هامّة فى رواياتها، وتتناول فى أغلب وصفها نقد الأوضاع الاجتماعية فى المجتمع بلغة أدبية واضحة، كما أنّ الشخصيات النسائية فاعلات مقارنة بشخصيات الرجال، أما النساء اللواتى تصورهنّ الكاتبة فى الروايتين، فهنّ نساء لا تستسلمن للمصير الذى يقرره المجتمع والآخرون، بل هنّ من يحددن مصيرهنّ.

أما الفكرة الرئيسة للروايتين، فهى إظهار عالم النساء وجانبهن النفسى والفكرى. وقد استطاعت كوليت خورى إيصال هذه الفكرة إلى المتلقى من خلال إيجاد الصوت الأنثوى الذى طغى على الفضاء الروائى بأكمله، وهى من الكاتبات اللواتى اخترن الأسلوب الواقعى فى كتابة رواياتهن، لتتمكن من وضع حقائق المجتمع المتعلقة

بقضايــا المرأة في أحداث قصصها. لذا نحن نلحظ فــي روايات كوليت خوري نظرتها الجنوســية واعتراضها على المجتمع الذكــوري ودونية المرأة. ومــن الجدير بالذكر أنّ المكانة الإجتماعية للشخصيات النسائية الرئيسة في روايتي "أيام معه" و"ليلة واحدة" وأسلوب حياتهنّ، تعكس الشخصية والهوية النسائية. فقد اختارت الكاتبة للشخصيتين الرئيســتين في الروايتين مكانة خاصّة بالنســاء، لتظهر أحوال الشخصية وأفكارها في تلك المكانة، كما أظهرت إيجابية هذه المكانة في معايير المجتمع الذكوري.

ومن العوامل التي تظهر اللغة النســوية في نصــوص رواياتها، الحوارات الداخلية للراوي أو للمرأة التي تلعب دور الشخصية الرئيسة، لإعادة التفكير في مفاهيم حياتها الســائدة، وتلعب هذه الحوارات المؤثّرة في ســير القصّة وتطــوّر موقف الراوي، دوراً كبيراً في إدراك الذات واكتشــاف هوية الشخصية الرئيسة في القصتين، كما أنّ النغمة النســوية والخطاب الأنثوي الذي يميز لغة النســاء عن لغة الرجال، يتوافر وبكثرة في هاتين الروايتين، كما يسهم السلوك الأنثوي في الروايتين في خلق اللغة النسوية: «في الأمس فهمت أنّ جســدي من ممتلكات نفســي وأنّه لم يكن يحق لي أن اتصرّف به في الماضي.» (خوري، ٢٠٠٢م: ١٩٧) أمّا أوصافها بأغلبها فهي مكتوبة بالأسلوب الواقعي وبشكل جمل أدبية بسيطة.

وأما منيرو رواني بور فتمتاز قصصها بخصائص لغوية من قبيل خلق الفضاء الروائي باســتعمال مكونات الحياة النســائية، والحــوارات الداخلية (المونولوج) والاشــتغال بالتفاصيل للوصول إلى الهوية، وإدراك الذات لدى الشــخصية الرئيسية في القصتين. ففــي الروايتين "كولي كنار آتش" و"دل فولاد" تســتفيد الكاتبة من الفضاء الروائي مع وصفها النســوي ليتم إدراك أنوثة هذه الشــخصيات:«دخلت إلى الخيمة، وقفت أمام المرآة، دهنت شــعرها بالزيت، أمسكت مشطها الخشــبي المقوّس، ضحكتْ.. أرادت أن ترقص فرحاً مثل الليالي الأولى.. مثل غزال الصحاري تعدو، تركض، تطير إلى السماء كما تتطاير ألسنة اللهب النيلي.» (رواني بور، ١٣٧٨م: ١٨-١٩)

هذا ونرى في رواية "كولي كنار آتش" أكثر الملامح الكتابة النسوية التي استخدمتها لكاتبة هما سرد الخرافات واستخدام اللهجة المحلّية. كما وأن بطلتي روايتيها ايضاً رغم

عيشهما فی مجتمع أبوی حاولنا أن يتمردن علی تقاليده.

ب) وصف الألوان

إنّ وصف الألوان من ملامح اللغة النسوية التی تطالعنا فی رواية "أيام معه":«ماذا ارتدی؟ الثوب الرمادی العريض؟ أم البنفسجی الضيق؟ عذبنی الإختيار...وأخيراً قررت أن ألبس الثوب الأسود لأنّ هذا اللون يوحی الی بالرفعة والسمو...» (خوری، ١٩٥٩م: ٧٧) وفی رواية "كولی كنار آتش" أيضاً نجد ذلک: «لم تر رجلاً أو شاباً وإن رأت فقد كانت تقف بطرحتها الخضراء فی ميدان "باستور" لتأتی سيارة "بيكان" خضراء وهی تضع أحمر الشفاه علی شفتيها وتبكی.» (روانی بور، ١٣٧٨ش، ٢١٨)

ج) اللغة الشعرية

اللغة الشعرية التی هی أيضاً من ملامح اللغة النسوية نجدها بكثرة فی روايات كوليت خوری: «انا التی عشت خمساً وعشرين سنة دون أن يرقص حلم فی سمائی... ودون أن يشرق أمل علی أيامی...ودون أن ينير مستقبلی هدف؟» (خوری، ٢٠٠٢م: ١٥٥-١٥٦) كما نجد ذلک فی روايات منيرو روانی بور ايضاً: «كانت تخاف جميع الطيور المجروحة. أما كانت هی مجروحة؟ ولكن من يری جروح نفسه.» (منيرو روانی بور، ١٣٦٩ش: ٨٠)

د) التشخيص

منيرو روانی بور أوجدت أدباً نسوياً فی رواية "دل فولاد" من خلال تشخيص الأشياء وخلق شخصيات وهمية والتحدث إليها، واستخدام اللغة الشعرية، والحوار الداخلی:«جاء صوت الديكتاتور، فتح الباب وجلس علی اللوح، قلت له: لا تجلس علی اللوح، تتعب... لكنه هزّ رأسه دون اهتمام.» (روانی بور، ١٣٦٩م: ٦٣) نری التشخيص ايضاً استخدمته كوليت خوری فی روايتيها: «راحت نظراتی تكتب علی حائط المكتب هذه الكلمات...» (خوری، ١٩٥٩م: ٨٩) «كنت أشعر بتعب لذيذ وكنت أودّ أن أرمی نفسی فی أحضان مقعد مريح. » (خوری، ٢٠٠٢م: ٤٣)

هـ) حدیث النفس

یعتـبر تفکّر الشـخصیات النسـائیة وتأملهنّ فـی ذواتهنّ، أحـد الملامح الأخری للأسـلوب النسوی لدی الکاتبتین: «طیب..کل هذا هراء...أنت لا تهتمین لعملک! العمل الذی یجعل العجائز أیضا یستسـلمن من أجله، أتعلمین یا نسـرین، أنّک أسیرة، أسیرة الحیاة الیومیة...» (روانی بور، ١٣٦٩ش: ٦١) «لم أکن أنتظر عودتک السـریعة، لذلک استقبلتک بعینین مغروقتین بالدموع...» (خوری، ٢٠٠٢م: ٢١)

و) وصف التفاصیل

تتمیز روایتی روانی بور بالوصف الدقیق للتفاصیل، والابتعاد عن النظرة العامّة: «فی المقهی، الجمیع رجال، رجـال متعبون، بأکتاف عریضة، أحیاناً لهم بطون بارزة، والغبار یغطّـی وجوههم ورؤوسـهم.... المقهی تحت نور المصباح مثـل النهار، أحیاناً کان رجلٌ یلوح بیده من بعید.» (روانی بور، ١٣٧٨ش: ٧٤) وتواجهنا حالات کثیرة لاستعمال لغة المرأة وصوتها: کالأوصاف الدقیقة والمُفصّلة التی تمثل خاصة لغویة عند کولیت خوری، ونحـن نلحظ هذه الخاصة بکثـرة ووضوح فی روایتیها: «و تقف امرأة والملل باد علیها وتفتح النافذة وتغلقها ثم تفتحها وهکذا مراراً الی أن یلوح طیف الزوج الأبیض، فتشیر إلیه أن یأتی لکنّه یستهتر بندائها ویعود إلی عمّاله. ویتحکم الیأس فی حرکات الزوجة المهملـة، فتدور علی نفسـها بعصبیة و حزن...ثم ترتمی علی المقعـد وتنتظر!» (خوری، ٢٠٠٢م: ١٦٦)

ز) وصف السلوکیات الأنثویة

کما أنّ وصف السـلوکیات الأنثویة فی الروایتین المذکورتین، خلق لغة أنثویة شملت الفضـاء الروائی بأکمله، ویمکن أن نلحظ مصداقاً لهذا فی النصوص الآتیة: «انحنتْ إلی الأمام، أدخلت یدیها فی شـعرها خلف رقبتها، وفصّلت خصلة من شـعرها، ربطتْ بها شعرها الأسود الکثیف، داعب النسـیم أکتافها ورقبتها، ابتسمت ابتسامة متعبة، شدّت جسـمها وقوّسته، ثمّ ألقت بنفسـها فوق الرمال، تقلّبت، وتمددت مقابل السماء مبتسمةً

ابتسـامة باهتة.»(رواني بـور، ١٣٧٨ش: ٢-٣) «فارتديت ثيابي على عجل، وربطت خصلات شـعري الأسود الطويل في مؤخرة رأسي، والقيت على كتفي معطفي الأخضر القديم.» (خوري، ١٩٥٩م: ٣٧)

ح) المشاعر الأنثوية والالتزام بها

كما أن المشاعر الأنثوية والالتزام بها والوفاء لها، أسهم في إيجاد لغة نسائية خاصة لدى الكاتبتين: «زينتْ نفسـها على غـير المعتاد، كانت تحب أن تشـغل دائرة الميدان، الليلـة تأتي مانسـي التي تريد قصة، التي تكتب، مانسـي التي تمسـک بدفترها بقوّة کـي لا تأخذه الرياح، الرياح فقط؟» (رواني بـور، ١٣٧٨ش: ١٩) «احمرّت وجنتاي، وارتبكـت! وبحركة غريزية ارتفعت يدي تحاول أن تختفـي في أعماق كتلة الظلام، هذه الخصلات الشاردة.» (خوري، ١٩٥٩م: ٤٠)

وبناء عليه وبدراسـة رواياتهـنّ الذكورية، نجد أنها تمتلأ بعناصر الكتابة النسـوية ومنها البحث عن الهوية وكون النسـاء بطلات الروايات في المجتمع الذكوري، وعالمية العواطف والاهتمام بشـعور السـأم والخوف لدى النسـاء، والاعـتراض على هيمنة الرجـل، واختيار الجمـل القصيرة... إلا إنّ كوليت خوري راعت الإنصاف في شـرح تجارب النسـاء وعقليتهن والتحيز لهن، فالنسـاء في رواياتهـا تحتلن مكانة اجتماعية مرموقة، لذا يتعرضن للإهانة بشـكل أقل، كما أنها تسـتخدم أسلوب واقعي ولغة أكثر بسـاطة في طرح قضاياها وتسـعى إلى إظهار عالم النساء وجانبهن النفسي والفكري، في الوقت الذي تتميز روايتي منيرو رواني بور بلغة أكثر حدة ومرارة في وصف الحياة اليومية للنساء، كما أنها تهتم بالتفاصيل بشكل أكبر، فلها لغة أصعب، وتسعى الى خلق الفضاء الروائي باسـتعمال مكونات الحياة النسائية، والحوارات الداخلية (المونولوج) والاشـتغال بالتفاصيـل للوصول إلى الهوية كما أن النسـاء الذيـن تصورهن يتعرضن للإهانة مهما كانت مكانتهن الاجتماعية، هذا ونرى سـرد الخرافات واستخدام اللهجة المحلّية في روايتها "كولي كنار آتش" بينما لانرى ذلک عند كوليت خوري.

النتيجة

من خلال دراسة الروايات الأربعة للكاتبتين كوليت خوري ومنيرو روانی بور توصلنا إلى نتائج عدة اتّضحت لنا من خلالها المشتركات والافتراقات لدى الكاتبيتين.

١. تعتبر هاتان الروائيتان من أهمّ الكاتبات في بلديهما ونرى انتمائهما النسوى ملحوظاً جداً في رواياتهما وبما أنّهما من بيئة شرقية فنرى التشابه الثقافی وتقارب التراث الفكری فيما بين بلديهما له أثر كبير في المشتركات التی نجدها في أعمالهما.

٢. قد ركّزت الكاتبتان في رواياتهما على العالم النسائی وجعلتا بطلاتهما نساء اخترن مصير حياتهنّ بنفسهنّ وحاربن المجتمع من أجل الوصول إلى غاياتهنّ وحققن من خلال ذلک ذاتهنّ.

٣. إنّ الرجال في رواياتهما إن كانوا منفتحين أو تقليدين فجميعهم يمتلكون النظرة الدونية للمرأة لذلک تضطرّ المرأة فی سبيل تحقيق غاياتها أن تخالف قوانين المجتمع.

٤. اختارت كوليت خوری أن تكون لغتها واقعية بحتة لتسرد من خلالها المشاكل التی تعانی منها المرأة في مجتمعها كما أنها تستخدم لغة أكثر بساطة في طرح قضاياها وتسعى إلى إظهار عالم النساء وجانبهن النفسي والفكري، في الوقت الذی تتميز روايتی منيرو روانی بور بلغة أكثر حدة ومرارة في وصف الحياة اليومية للنساء واختارت أسلوب الواقعية السحرية لسرد رواياتها حيث خلطت الاوهام والمحاولات والتصوّرات الغريبة بسياق السرد كما أنها تهتم بالتفاصيل بشكل أكبر، فلها لغة أصعب.

٥. منيرو روانی بور قد أشارت إلى تقاليد وسنن خرافية نابعة عن نظرة تقليدية ساذجة في المجتمع العشائری الأمر الذی لم نره فی روايتی كوليت خوری كما نرى أن المرأة في روايتها أكثر مظلومية حيث يتم ضربها وسبها وتعذيبها بأبشع الأشكال وواقعها مأساوی جدا كما ونرى أن روانی بور تشير إلى الدعارة التی تعانی منها المرأة بسبب مكانتها المتدنية في المجتمع في حال لم نر ذلک أيضا في تأليفات كوليت خوری وأما أهم ميزة كوليت خوری فهی أن المرأة في رواياتها أعلى شأنا ومكانة من المرأة في روايات نظيرتها منيرو روانی بور حيث تكافح هذه المرأة من أجل حقوقها وتحاول أن تستعيد كرامتها الضائعة وهذا يعود إلى أن المرأة في رواياتها مقتنعة بنفسها ولديها

ثقة تامة بنفسها وبما تسعى وراءه.

المصادر والمراجع

آليس واتكينز، سـوزان و اروانداء ماريز و رودريگز، مارتا. (۱۳۸۰ش). فمينيسم. ترجمة زيبا جلال نائينى. تهران: نشر و پژوهش شيرازه.

جيمـز دورانت، ويليام. (۱۳۷۸ش). زن، مرد و اخلاق جنسـى در گهـواره هاى تمدن. ترجمة فاطمه حسينى. تهران: نشر ماهى

حسن آبادى، محمود. (۱۳۸۱ش). مكتب اصالت زن در نقد ادبى. مشهد: نيكو نشر.

خورى، كوليت. (۱۹۵۹م). ايام معه. بيروت: المكتب التجارى للطباعة و التوزيع و النشر.

ـــــــ (۲۰۰۲م). ليلة واحدة. دمشق: الفارسه.

روانى پور، منيرو. (۱۳۶۹ش). دل فولاد. تهران: انتشارات نيلوفر.

ـــــــ (۱۳۷۸ش). كولى كنار آتش. تهران: نشر مركز.

مدرسـى، يحيى. (۱۳٦۸ش). درآمدى بر جامعه شناسـى زبان. تهران: موسسة مطالعات و تحقيقات فرهنگى.

معصومى، سـيد مسـعود. (۱۳۸۷ش). فمينيسـم در يک نگاه. چاپ اول. قم: مؤسسـة آموزشـى و پژوهشى امام خمينى.

مک كانل، سـالى. (۱۳۸۲ش). زبان و جنسـيت نويسنده (كتاب فمينيسـم و دانش‌هاى فمينيستى). ترجمه عباس يزدانى. قم: دفتر مطالعات و تحقيقات زنان.

منسـبريج، جين وديگران. (۱۳۸۹ش). دو جسـتار درباره فلسـفه سياسى فمينيسـم. ترجمة نيلوفر مهديان. تهران: نشر نى.

ميرعابدينى، حسن. (۱۳۷۷ش). صد سال داستان نويسى ايران. چاپ اول. تهران: نشر چشمه.

ناجى، سوسن. (۱۹۹۵). صورة الرجل فى القصص النسائى. القاهرة: وكالة الأهرام للنشر والتوزيع.

نجارى، محمد و ويدا بابالو. (۱۳۹٤ش). زبان زنان (بررسـى زبان زنانه در نمايشنامه هاى نغمه ثمينى و چيستا يثربى). تهران: نشر اختران.

هام، مگى. (۱۳۸۲ش). فرهنگ نظريه هاى فمينيستى. ترجمه فيروزه مهاجر و ديگران. تهران: توسعه.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة العاشرة - العدد السابع والثلاثون - ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م
صص ١٤٦ ـ ١٣١

التفاؤل في مدائح المتنبي؛ دراسة في الاتجاه السيكولوجي لسليجمن

كبرى صفرى*
حسن شوندي (الكاتب المسؤول)**

الملخص

في النصف الثاني من القرن العشرين، ابتكر عالم النفس الأمريكي مارتن سليجمن نظرة جديدة في علم النفس واتخذ اتجاهاً جديداً في هذا العلم. في هذا الاتجاه الجديد أخذ علماء النفس النظر في النصف الممتلئ من الكأس (التفاؤل) بدلاً من النظر في النصف الفارغ منها (التشاؤم)، ويسعى من خلال تنمية مواهب الأشخاص وقدراتهم إلى تنوير جو الأفكار والأنفس. والتفاؤل في هذا الاتّجاه ينقسم إلى قسمين، التفاؤل الطبيعي والتفاؤل التبييني. والتفاؤل الطبيعي هو أنّ الشخص يرى كلّ شيء في المستقبل متفائلا ويبرّره للتخلص من الضغوط النفسية. أمّا التفاؤل التبييني فهو أن ينسب الشخص النجاح إلى قواه النفسية وأسباب نفسية داخلية وأن ينسب الفشل في حياته إلى أسباب خارجية. إنّ معرفة الكاتب لهذا الاتجاه السيكولوجي ساقه إلى البحث عن هذا الاتجاه حتى يتطرق البحث إلى دراسة شعر المتنبي معترفا بفرضية أنّ المتنبي يتسم بنظرة إيجابية وتسليط الضوء على موضوع التفاؤل في مدائحه وفق اتجاه سليجمن السيكوجي في ظل دراسات متعددة التخصصات. واعتمد البحث منهج الدراسات المكتبية وجمع المعلومات والبيانات وإثبات الفرضية المذكورة، متوصلاً إلى الإجابة على سؤال ركّز عليه البحث حول التفاؤل إذا ما كان قد ظهر في مدائح المتنبي وفق الاتجاه السيكولوجي الذي سلكه سليجمن، وقد توصل البحث إلى أن هناك نوعين من التفاؤل في شعر المتنبي وهما كما مضى: التفاؤل الطبيعي أو الفطري والتفاؤل التبييني (الخارجي).

الكلمات الدليلية: المتنبي، التفاؤل، سليجمن، الإيجابية، مدائح المتنبي، الاتجاه السيكولوجي.

*. طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
m_m_safari@yahoo.com

**. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
hsh50165@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٣/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٨/٥ش

المقدمة

مــع ظهور نهــج جديد في علم النفس يســمى علم النفس الإيجابــي، فتحت نافذة جديدة في علم النفس. قد ابتكر هذا النوع من علم النفس مارتن سليجمن الذي «ولد في ۱۲ أغســطس ۱۹٤۲ في ألباني، إحدى ولايات المتحدة الأمريكية وعاصمة ولاية نيويــورک. لا توجد معلومات عن حياة مارتن في مرحلة الطفولة والمراهقة. قد يكون ذلک بسبب اعتقاده الراسخ بمبدأ "هنا والآن". حتى في مراسلاتي معه بطلب معلومات حول هذا الموضوع، أجاب على جميع الأسئلة ما عدى معلومات حول ماضيه.» (كريمي، ۱۳۸۹ش: ۲٤)

«نما مارتن سلجمن في أســرة لها معتقدات طائفية-مسيحية صانها سليجمن خلال حياته حتى اليوم و أثر هذه المعتقدات بينة في آثار البروفســور سليجمن بحيث تعمّقت استنباطاته من الانجيل وهو يرغب في تبين نظريته النفسية بالأخذ من الكتاب المقدس.» (نفس المصدر: ۲٥). «وركّز ســليجمن دراساته منذ سنة ۲۰۰۰م على قبول علم النفس الايجابــي الذي تبتنــي أصولها على دراســة العواطف الايجابية و الصفــات الايجابية الشــخصية والأنظمــة الايجابية و التحقيــق حولها. وعلى أنّ علمــاء النفس الايجابيين والسريريين يسعون إلى الحياة الممتعة. مع ذلک يفترق كلا الفريقين من الآخر باختلاف أساسي وهو أنّ علماء النفس الايجابين ركّزوا جهودهم على تنمية البهجة النفسية بينما علماء النفس الســريريين مرتكزون على تخفيض الاكتئــاب والغموم.» (نفس المصدر: ۳۳)

فلهذا نرى سليجمن يحتجّ على علم النفس السلبي قائلا: «إنّ علم النفس علّمنا حول كثــير من الأمراض من المعاناة والجرائم وكيفية المواجهة بالغموم والاضطرابات ولكنّه ترک البهجة النفسية وســرورها للمتفرجات وشركة هاليوود وتجارة الأشربة الكحولية فكأنّه لا دور لعلم النفس فيها.» (نفس المصدر: ٤٥) بعبارة أخرى «هذه النزعة الجديدة فــي علم النفــس تبحث عن كيفية الحصول على أفضل الأســاليب في التفكير والتنفيذ بدلا من الأســاليب للتخلص من الاســتيصال والبئوسة. فالتفاؤل هو ظاهرة قيمة لحياة معنوية يمكن خدمة النفس بتوثيق المعتقدات الايجابية حيال المســتقبل.» (نفس المصدر:

٤٦) ثمّ يجيب سليجمن عندما يسأل عن علم النفس الايجابي بأنه هل يرفض علم النفس المعروف قائلا: «إنّ علم النفس المعروف كان يتركّز على المشاكل النفسية ممّا أنتج فهم الأمراض النفسية ودركها بينما هدف علم النفس الايجابي تعديل تلک الرؤية و التحريض على دراسة الجوانب الأخرى للنفوس اللبشرية.» (نفس المصدر: ٥٤)

هذا النوع من علم النفس «يبدأ بتحوّل في الطريقة التي يتعامل بها علم النفس من انشغال البال بأسوء الأحداث إلى المواقف الإيجابية.» (محمد على زاده، ١٣٩٤ش: ٧٨) اتجه منهج سليجمن من التركيز على الأفكار المظلمة وضعف النفس إلى التركيز على الصفات الإيجابية وتنمية الجدارات والمواهب. «توصّل سليجمن إلى الهندسة العكسية ومن خلال النظر إلى التداعيات السلبية مثل الاكتئاب توصّل في الواقع إلى حلول وقائية تسمى التفاؤل.» (كريمي، ١٣٨٩ش: ٢٧) وفقاً لوجهة نظر المعالجين الإيجابيين، يمكن للمرء تحريک مشاعره في اتجاه واحد عن طريق تغيير مشاعره ومواقفه. (يدالله پور والآخرون، ١٣٩٢ش: ٨٢) وبعبارة أخرى، «كان تركيز علماء النفس السريري (الإكلينيكي) سابقاً يتجه نحو علاج حالات العجز لعلاج الإعاقة والضعف. لكن علماء النفس الإيجابيون يؤكدون على ضرورة زيادة نسبة الابتهاج والصحة والدراسة العلمية حول دور القدرات الشخصية والأنظمة الاجتماعية الإيجابية في تنمية الصحة المثالية.» (كار، ١٣٨٥ش: ٥) بناء على ذلک، «السؤال هنا لا يكمن في كيفية تعديل نقاط الضعف لدى الأشخاص، ولكن في كيفية تنمية الأشخاص وترقيتهم. يسعى علم النفس الإيجابي إلى جعل الناس أكثر قوة وأكثر إنماء حتى يؤدي ذلک إلى ازدهار مواهبهم وقدراتهم الكامنة.» (ريو، ١٣٨٣ش: ٦٣)

فمن هنا «يستدعي سليجمن علماء النفس بالعودة إلى الذات ليهتمّوا بكشف المواهب وتنميتها إلى جانب معالجة المصابين بالأمراض النفسية.» (مكيار، ١٣٩١ش: ٢٠) وهذا الاستدعاء من جانب سليجمن هو دعوة إلى كشف العواطف الإيجابية إلى جانب الاعتناء بالعواطف السلبية. فالاعتناء بالعواطف السلبية دون العناية بالعواطف الايجابية هي بنفسها تشاؤم يغفل علماء النفس من المواهب و المقدرات النفسية للإنسان و يجرّهم إلى مجرى ضيق. «فالإنسان عندما يجرّب العواطف السلبية دون

العواطف الايجابيـــة يتعوّد على رؤية ضيقة المنظر تحدّد نطاق مفروضات العمل وتناول الامكانيات له.» (نفس المصدر: ٣٦) و«هذا المنظر الضيق ينتهى غالبا إلى فكرة سلبية متشائمة تنجرّ إلى عاطفة أكثر سلبية وهذا التأثّر المتبادل بين الفكرة والعاطفة السلبيتين تزيل الحواجز أمام العيون وتفســح المفروضات والفرص أمام التفكير المتفائل.» (نفس المصدر: ٣٣)

فعلماء النفس مع أنّهم خطوا خطوات واســعة فى مجال معالجة الأمراض النفســية ولكنّهــم بمنظرهم الضيق لمعالجة الأمراض أى بمنظر كشــف الأمــراض دون الاهتمام بالمواهب فقدوا مجال استخدام الاساليب والعواطف الّتى تخفّف شدة العواطف السلبية وحدّتها عند إثارتها. (نفس المصدر: ٣١) ففى الحقيقة «إنّ سليجمن فى نزعتها النفسية الجديدة يبحث عن كشــف المقدرات المكوّنة فى الذات ثم عن أســاليب تنميتها بشكل متنظّم تزيد شوق الإنسان إلى حياة أكثر سرورا ونشاطا.» (نفس المصدر: ٢٤)

إن معرفة الكاتب بعناصر علم النفس الإيجابى والقواسم المشتركة بينه وبين التعاليم الدينية والشــعبية، ساقه إلى التفكير فى دراسة وقراءة قصائد االمتنبى المتعلقة بالمعايير النفسية الإيجابية. يمتاز علم النفس الإيجابى بمبادئ وقواعد أساسية. ويرى علماء النفس الإيجابيون، أن البشــر لديه فضائل وقدرات ومواهب. «الفضيلة هى أحد أكثر المواضيع التى تم نقاشها بعمق فى تاريخ الفكر الإنسانى ونظرية المعرفة الإنسانية. ويرى أرسطو أن الفضيلة تكمن فى الذات الإنسانية.» (محمد عليزاده ، ١٣٩٤ش: ١٠٠)

يشــير علم النفس الإيجابــى على وجه التحديــد إلى الفضائل الســت باعتبارها فضائل عامة شاملة وهى «الشجاعة، والحكمة، والاعتدال، والتعالى، والسمو، والعدالة والإنسانية.» (المصدر نفسه: ١٠٠)

بمعنــى آخر، فــإن الفضائل المذكورة هــى سمات متأصلة فى البشــر، وكل المواهب والقــدرات تنبثق عنهــا. بعبارة أخرى، «إن القدرات تتفرع عن مجموعة من الســمات الشــخصية التــى نقيس عليهــا القيــم الأخلاقية. على ســبيل المثال، تعــدّ الانطوائية والانفتاحيــة مــن الصفات التى تفتقد لأيــة معيارية أخلاقية، ولكن فــى المقابل، نرى أن الشــفقة والمودة والعمل الجماعى لها قيمة أخلاقية.» (المصدر نفســه: ١٠٠) كما أن

للفضائل فئات مختلفة على النحو التالي:

الحكمة تشمل؛ الابداع، حب الاستطلاع، الشجاعة، وحب التعلم واتساع النظر.

- الشجاعة تشمل؛ الثقة بالنفس، الاستقامة، الكمال والحيوية.
- حب النوع (الإنسانية) تشمل؛ الحب والعطف والذكاء الاجتماعي.
- السعي لتحقيق العدالة، بما في ذلك احترام المواطنة والحيادية في القيادة.
- الاعتدال ينطوي على التسامح والشفقة والتواضع والعفة والحذر والانضباط في إنجاز الأعمال.
- السمو والروحانية يشمل معرفة تقييم الجمال والمشاهد الإجلالية، والامتنان والأمل والتفاؤل والظرافة والروحانية. (كار، ١٣٨٥ش: ١١٧)

يلاحظ أن التفاؤل يدخل ضمن فئة "السمو والروحانية" من الفضيلة وستتم دراسته في هذا المقال تحت عنوان "التفاؤل في مدائح المتنبي على أساس اتجاه سليجمن النفسي".

ضرورة البحث

نظراً لضرورة إنجاز وتطوير دراسات متعددة التخصصات، من جهة وتأسيس علم النفس الإيجابي وعلاقته بالتعاليم والمعتقدات الشعبية والدينية، من جهة أخرى، فإن معالجة النقاط المشتركة في الأدب وعلم النفس الإيجابي يمكن أن يوسع نطاق البحوث متعددة التخصصات. وقد دُرس الأدباء و حياتهم و أدبهم طوال القرون المتمادية من زوايا مختلفة عرفها العلماء طوال سنوات طويلة من العلوم الشكلية الفنية إلى المعارف المضمونية الموضوعية حتى أصبح المداخل إلى دراسة الأدب مداخل متكررة دون إبداع أو بأقلّ ابتكار وإبداع. فهذه الدراسة تحاول تسليط ضوء جديد وتعريف مدخل حديث للباحثين في سبيل تطوير دراسات متعددة التخصصات.

خلفية البحث

تم إجراء عدد قليل من الدراسات على ضوء علم النفس الايجابي في الأدب

الفارسـى. امّا فى الأدب العربى فلم نعثر على دراسـة جدير بالذكر. ولكن حول علم النفـس الإيجابى، كان هنـاک العديد من الأبحاث، مثل "الازدهار" لمارتن سـليجمن، "الدافع والإثارة" بقلـم مارشال ريو، "علم النفس الإيجابى" بقلم آلان كار. وفيما يخص الشـاعر المتنبى، ركّز البحث علـى ديوانه، وبما أن ديوانه يمتـاز بقدرة فنية ومضامين عالية ومعبّرة، فقد حظى باهتمام كبير من النقاد والأدباء والكتّاب، وقد أنجز العديد من الأعمال حول المتنبى وديوان أشعاره.

أسئلة البحث

عرف المتنبى بأنّه شـاعر فخور على نفسـه معتزّ عليها غلب على شعره روح الفخر والحماس كما عرف بمدح الكبار لاسـيما سيف الدولة والكافور. ودرس شعره شكلا و مضمونا دراسـة كاملة. تعرّف الكاتب بالاتّجاه الجديد السيكلوجى المسّمى بعلم النفس الإيجابى أو السـيكلوجية الايجابيـة التى يعدّ التفاؤل من إحدى محاورها الأساسـية. فتسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: هل يشمل مدائح المتنبى التفاؤل من منظور تعريف علم النفس الإيجابى؟ وهل محتوى قصائد مدائحه يحتوى على تفاؤل من منظور علم النفس الإيجابى؟

فرضية البحث

نظراً لما يمتلكه المتنبى من روح الثقة بالنفس العالية، فجاءت فرضية البحث هنا بناء على الاعتقاد بأن الشاعر متفائل جداً بالمستقبل وأن تحقيق رغباته متيسرة دائماً، وهذا ما انعكس فى شعره بصورة جلية. وروح الثقة والاعتزاز بالنفس فى الشاعر يجعله فى مقدمة أصحاب التفاؤل التبيينى الذى يقوم بانتسـاب النجاحات فى الحياة إلى النفس والمقدرات الذاتية النفسـية، كما يقوم بانتسـاب الهزائم فى مسار الحياة إلى الأسباب الخارجة عن النفس.

منهج البحث

قد اعتمد البحث على دراسـات المكتبة والمنهج الوصفى التحليلى، مسـلّطاً الضوء

علی مقارنة الشواهد الشعریة المستخرجة من دیوان المتنبی باتجاه علم النفس الإیجابی. فالکاتب جمع مادّته من طیات الکتب فی علم النفس و تسلیط ضوءها علی أبیات المتنبی، ثمّ قام بالتحلیل الوصفی لها و الاستنتاج منها.

التفاؤل فی مدائح المتنبی فی ضوء اتجاه سلیجمن النفسی

یری سلیجمن، أن «الأمل والتفاؤل یحددان التوقعات والأحداث الإیجابیة والشعور بأن المساعی والتخطیط یوفران العدید من الفرص التی تؤدی إلی السعادة والاستقامة والحیاة الهادفة. بمعنی آخر، إن الأمل والتفاؤل بالمستقبل والتوجه نحوه، یعبّران عن الحالة المعرفیة للعمل والمثابرة نحو المستقبل.» (محمد علیزاده، ۱۳۹٤ش: ۱۰۹)

«التفاؤل عادة عبارة عن نتیجة لرؤیة الکأس الممتلئ ... إن مبدأ رؤیة المتفائلین تؤکد لنا تکرار عبارة متفائلة مثل "کل یوم أنا فی تحسّن"، و"سأحقق الهدف دائما". وهذه تشکل جزءاً من علامات التفاؤل، لأن التفاؤل شیء أعمق من ذلک. لقد بحثت خلال ۲۰ عاماً فی هذا المجال أسس التفاؤل التی اکتشفها الباحثون، فتوصلت إلی أن أساس التفاؤل لیس فی تکرار الکلمات الإیجابیة أو مجرد التفکیر بالنجاح ولکن فی أسلوب التفکیر الواضح فی الأسباب.» (سلیجمن، ۱۳۷۹ش: ۷۷)

کان التفاؤل موضوعاً ذا أهمیة کبیرة للشعراء ونقاد الأدب العربی، التفتوا إلیه بشکل ملحوظ. وقصائد المتنی لم تکن حافلة بالتفاؤل فحسب، بل تعکس النظرة التفاؤلیة للمتنبی نظراً للاهتمام الخاص الذی یولیه الشاعر لصفات الممدوح الحمیدة، بعبارة أخری، إن المدح الصادق یعتمد فی جوهره علی التفاؤل. لذلک، کلما وجدت قصیدة شعر أثنی فیها المتنبی علی الآخرین، یمکن أن تجد فیها التفاؤل.

قبل معالجة التفاؤل فی الشعر المتنبی، نشیر أولاً إلی شواهد شعریة قدیمة تحمل روح التفاؤل والأمل. من جملة هذه الأشعار نشیر إلی بیت للشاعر الصعلوک عروة بن الورد الذی لم یفقد الأمل علی الرغم من صعوبات الحیاة.

فسِر فی بلاد الله والتَمِسِ الغنی تعِش ذا یسار أو تموت فتعذرا

(ابن سکیت، ۱۹۲٦م: ۱۹۱)

إنه يرى أن الموت أمر لا مفرّ منه ويقتع به، لذلک ينادى بالأمل والتفاؤل ويدعو إلى السير فى الأرض حتى الوصول إلى مرحلة الغنى. فى مكان آخر يقول:

فلا أنا ممّا جرت الحرب مشتک و لا أنا ممّا أحدثَ الدهر جازع

(المصدر نفسه: ۱۷۹)

ومن شعراء الصعاليک أيضاً يمكن أن نشير إلى الشاعر تأبّط شرّاً الذى يتشكّى من صعوبات الدهر ومتاعب الحياة، ولكن هذه المصاعب لا تحدّ من التفكير بالأهداف وطرق الوصول إليه وتحقيقه، بل يرى الحياة جارية ويقول:

قليل التشكّى لِلمهمِّ يصيبه كثيرالهوىشتّىالنوىوالمسالک

(تأبط شرا، ۱۹۸٤م: ۱٥۱)

وكان التفاؤل فى الشعر العربى المعاصر موضع اهتمام كبير، وظهر فى شعر إيليا أبوماضى وسائر الشعراء حيث كان موضع اهتمام النقاد والأدباء ولكن نطاق البحث لا يتسع فيه ولا يقتضيه.

۱-التفاؤل الطبيعى (الفطرى)

ينقسم التفاؤل إلى نوعين من وجهة نظر علماء النفس الإيجابى. التفاؤل الطبيعى أو الفطرى والتفاؤل التبيينى. «التفاؤل الطبيعى أو الفطرى هو توقع عام بأن الحوادث الجيدة ستحدث فى المستقبل أكثر من الأحداث السيئة ... ويستمر المتفائلون فى متابعة أهدافهم السامية والعمل من خلال استراتيجيات خاصة بالتأقلم المؤثر والفعال، يقومون بتعديل أنفسهم وتنظيم مزاجهم الشخصى حتى يتمكنوا من تحقيق أهدافهم.» (كار، ۱۳۸٥ش: ۱۷۰)

وقد عبّر شعر المتنبى عن هذا النوع من التفاؤل بشكل عام، وغالبا ما توجد دلالات لهذا النوع من التفاؤل فى شعر المتنبى الذى يعتمد على التأقلم المؤثر وتعديل الحالات النفسية وتخلّص الفكر والنفس من العقد والأفكار السيئة. يقول المتنبى فى هذا الاتجاه:

لو كانَ سكناى فيهِ منقصةٌ لم يكن الدّرُ ساكنَ الصدفِ

(المتنبى، ۱۳٦۸ش: ٤۳۹)

فی هذا البیت، یخلص الشاعر من أی مأزق نفسی وفکری، وفی نظرة إلی المستقبل بنظرة تفاؤلیة رغم أنه عائم فی المشـاکل فیبطل جمیع العوامل المزعجة والعائقة داخلیة کانت أو خارجیة. ویقتنع بالوضع الحالی ویتعامل معه بفعالیة. و یقول الشاعر فی مکان آخر:

مـا أنـا منهـمُ بالعیـشِ فیهم ولکـن معدنُ الذهـبِ الرغامُ

(المتنبی، ۱۳۸۶ش: ۱۹۱)

فی هذا المقطع، یختار الشاعر أیضاً طریقة فعالة للتعامل مع حالاته النفسیة، ویخلّص نفسـه من کل الحوادث والحالات المتشـائمة التی تحیط به وتستولی علی حیاته بنظرة عامة وحکیمة. نجد هذا المعنی فی البیت التالی أیضاً:

فإن تفـق الأنامُ وأنـتَ منهم فإنَّ المسَـک بعضُ دمِ الغزالِ

(المصدر نفسه: ١٥٤)

فهو یضع الیأس والتشـاؤم جانباً وبنظرة تفاؤلیة یجتاز مرحلة عدم تجاوب الظروف والنـاس. وهذا لا یجعله فی موقف ضعف وعجز وإنما یتأقلم مع الظروف الصعبة ویقتنع بها بشکل فعال ومؤثر.

یری سـلیجمن أن مجرد التفکیر بعمق فی الأسـباب والعلل واعتبارها واضحة بینة بدل اعتبارها عویصة غامضة، یؤدی إلی التفاؤل ویبعث الأمل فی النفس. ویؤدی هذا التفکیر المتعمّق والمتجذر فی اکتشـاف الأسباب، إلی تحرّر فکر الشاعر وتهدئة نفسیته من أی حدث تتوالد عنه أفکار تشاؤمیة.

وفی بیت آخر یجعل الشاعر الحوادث المتشائمة سهلة ومقبولة، مما یمهّد الطریق نحو المستقبل، ویجعل المستقبل أکثر إشراقاً والوصول إلیه میسوراً وسهلاً فیقول:

بذا قضـتِ الأیامُ ما بینَ أهلِها مصائـبُ قومٍ عند قـوم فوائدُ

(المتنبی، ۱۳۸۲ش: ۵۸۰)

هذا النوع من الموقف المتفائل والإیجابی، قد أثبته العدید من الناس من خلال تجاربهم المتعددة فی الحیاة الیومیة. کأن المتنبی تعلّم أنه فی خضم المصائب والمتاعب، هناک فوائد فی المستقبل علی المرء أن ینتبه إلیها ولا یتجاهلها، ولا ییأس من المستقبل بل قد اجتاز

جميع المآزق والمتاعب بروح تفاؤلية رحبة متطلّعاً إلى مستقبل مشرق متألّق.

بالإضافة إلى الأمثلة المذكورة آنفاً، فإن النظرة التفاؤلية والاستنباط العقلانی يتسم أحيانـاً بلونٍ اجتماعـی، كما فی النص أدنـاه، جيث يدعو إلى التفـاؤل فی مواجهة بعض الأفكار السيئة التشاؤمية وتدعو بشكل غير مباشر إلى الإنصاف والعدل. ويمزج الواقعية بالتفاؤل ويقول:

ومـا كل بمعـذور ببخـل ولا كل علـى بخـل يـلام

(المصدر نفسه: ١٩٣)

فهـو لا يغتفر لثـرى بخيل، ولا يقبل اتهام أی فقير بالبخل وإلقاء اللوم عليه. ويدعو الشاعر فی هذا البيت الذی تحوّل إلى أحد الأمثال العربية إلى تعديل الحالات النفسية والتلاحم الفعال والمؤثر مع الظروف.

وأحيانـاً يظهر التفاؤل الفطری والطبيعی بفلسـفة تعبّر عن عدم اسـتمرار كل من الارتياح والاكتئاب، وعدم الجدوى من الحزن والكآبة فی ديوان المتنبی:

لا تَلْقَ دهرَک الّا غيرَ مُكْترثٍ مادام يَصْحَبُ فی روحِک البدنُ

فما يدوم سـرورٌ ما سُرِرْت به ولا يَـردُّ عليک الفائتَ الحزنُ

(المصدر نفسه: ٣٦٤)

يجتاز الشاعر بسهولة المرارة والحلاوة ومواطن الفرح والحزن لتحقيق أهدافه معتمداً على التفاؤل الطبيعی أو الفطری. ولا تمنعه تلک الأحداث من هدفه وغايته فی شیء.

توجـد أيضاً فی الأبيات التالية المسـاعی الرامية إلى تحقيـق الأهداف والمآرب، والتحكم فی النفس، والتصالح والتوصل إلى تعديل السـلوک لتحقيق الرغبات، وتجاوز المشاعر العادية والعابرة التی تعبّر جميعها عن تواجد روح تفاؤلية فی نفسية الشاعر.

غنی عن الأوطانِ لا يستَفزُّنی إلى بلدٍ سـافرتُ عنـه إيابُ

وعن ذَمْلانِ العيسِ إنْ سامَحَتْ به وإلا ففـی أكوارِهـنَّ عقـابُ

وأصْدی فلاأُبدی إلى الماء حاجةً وللشمس فوق اليَعْملاتِ لُعابُ

وللسِّـرِ منّی موضـعٌ لا ينالهُ نـديمٌ ولا يفْضی إليه شـرابُ

وللخَـودِ منّی سـاعةٌ ثمّ بيْننا فـلاةٌ إلى غـيرِ اللقـاء تجابُ

وما العشــقُ الاّ غِرّةٌ وطماعةٌ　　یُعرِّضُ قلــبٌ نفسَــه فیُصابُ
وغیرُ فــؤادی للغوانــی رمیّةٌ　　وغــیرُ بنانی للزجــاج رکابُ

(المتنبی، ۱۳۸۲ش: ۴۲۳-۴۲۷)

لقد ترک الشاعر الوطن سعیاً إلی تحقیق رغباته، یمتطی مرکباً مذلّلاً الصعاب والعقبات وإذا لم یسعفه الدهر فی الوصول إلی غایته لا یدخل الیأس قلبه ولا یتشاءم أبداً، ولکنه یحلّق فی الســماء کالنسر الشامخ غیر متشــائم ولا عاثر. ومن هنا تأتی السیطرة علی الوضعیة الصادمة التی تؤدی إلی المقاومة والمناعة ضد الاستسلام والتفاؤل والخلاص. ولا یمنعه شیء فی هذا الطریق الوعر بل یزداد قوة وقدرة علی مواجهة التحدیات مهما کانــت أنواعها ویزوّده التفاؤل بطاقة العمل لمدّة أطول وبذل جهد أکبر انطلاقاً من ثقته بجدوی العمل لتحقیق الهدف والغایة المنشــودة. فمرافقة الغانیة الفاتنة لا تفســد علیه أمره فی طلب أمنیاته وتحقیق طموحاته بل یتخلّی عنها بکل هوادة ویخطو خطواته نحو الهــدف والعایة غیر متوان ولا متهاون. فهــو لیس بمحب یملک الحبیب قلبه ولا المجون والقدح والنبیذ یســلب عقله وفکره. یتحکم الشاعر بشکل کامل فی حالاته، ولتحقیق أهدافه یتحمّل الغربة ویقتنع بالصعوبات والعقبات متخلّیاً عن کل الملذّات. تراه یتماشی مع الظروف الصادمة باعتبارها اســتراتیجیة أساســیة لتحقیق الغایة. فإذا تم تغییر ما یجول بداخلک من حوارات لابد أن تصل إلی نتائج مذهلة.

ویقترب الشــاعر هنا من وجهة نظر ســلیجمن القائلة "أنا متفائل دائماً بمســتقبلی" ویقول:

أری لی بقربی منک عینا قریرةً　　وإن کان قرباً بالبعاد یشــابُ

(المصدر نفسه: ۴۳۸)

إنــه یأمل فی الحصول علی التقــرّب ولقاء الحبیب فی الوقــت الذی یمتزج القرب بالبعد، ویری ذلک قرّة عین له.

۲- التفاؤل التبیینی (الخارجی)

ینســب الشــخص فی هذا النوع من التفاؤل المشــاکل و المجرّبات النفسیة وعللها

إلى اســباب خاصة عابرة خارجة عن النفس وفقا للحالات الســائدة على النفس. أمّا المتشائمون فإنّهم يبينون المشاكل والمجرّبات السلبية النفسية بانتساب العلل إلى أسباب ثابتة عامة كفشل شخصي. فعلى سبيل المثال إنّ المتفاءل عند فشله في الامتحان لا يتّهم نفســه و لا يلومها بل يتّهم أســئلة كانت غير صحيحة أو يتّهم صالة تمنع تركيز الأفكار عند الامتحان. أمّا المتشــائم ينسب الفشــل إلى عدم أهليته للدخول في الجامعات أو ينسبه إلى فقد المواهب النفسية عنده. (كار، ١٣٨٥ش: ١٧٢) فمن علامات الأشخاص المتفائلين أنهم لا يرون أســباب الفشل في داخل أنفســهم ولكن خارج نطاق أنفسهم. يطلق علــى هذا النوع من التفاؤل التفاؤل التبييني، وبناءً على التفاؤل التبييني، يبحث الشــخص عن أســباب التجارب الســلبية والحوادث الصادمة في خارج نفسه. (كار، ١٣٨٥ش: ١٧٢)

وللتفــاؤل دور كبير في مجــال تربية الأطفال تربية راقية تعطي لهــم ثقة و اعتزازا لها. وانتســاب النجاح في الحياة إلى أسباب نفســية عامة ثابتة أو انتساب الفشل إلى أسباب خاصة عابرة خارجة عن النفس تجعل الأسرة أسوة حسنة للأطفال في حياتهم. فالمتفائلون هم من أســر تدركون فشلهم و تنسبونها إلى اسباب خارجة عن أنفسهم لا على أسباب نفسية داخلية. (نفس المصدر: ١٧٤)

وللتفــاؤل علاقة بتأجيل الرضا الناتج عن المصالح القصيرة المدى في الحياة رجاء للحصول على الأهداف البعيدة المدى. لأنّ المتفائلين يعتقدون على أنّ الأهداف البعيدة في متناول الأيدي. فعلم دراســات المســتقبل والماضي والدراسات حوله يدلّ على أنّ أصحاب أســلوب التفاؤل التبييني عند مواجهة مشــاكل الحياة و ضغوطها أقلّ إصابة بالكآبة النفسية والوهن الجسمي بالنسية إلى الأخرين. (نفس المصدر: ١٧٤)

يعتقد المتنبي أيضاً أنه في كثير من الحالات، حتى عندما يكون سبب الفشل داخلياً نوعــاً ما، فإنه يربطــه بعوامل خارجية وعوامل أخرى غير نفســه بمهارة كبيرة. بعبارة أخــرى، في حال الشــعور بالضعف والعجز في مظهره يعزو نقــاط الضعف والعجز إلى مظهره، مبرّراً نفسه من تلك نقاط الضعف ويقول:

جلا اللونُ عن لونٍ هَدى كلَّ مسلكٍ　　　كما انجابَ عن ضوءِ النهارِ الضبابُ

وفى الجسم نفسٌ لا تشيبُ بشَيبةٍ ولــو أنّ ما فى الوجهِ منه حرابُ
لهــا ظُفــرٌ إن كَلّ ظفــرٌ أعِــدّه ونــابٌ إذا لم يبقَ فــى الفم نابُ
يغيِر منّى الدهرُ ما شــاءَ غيرَها وأبلغُ أقصى العمــرِ وهى كَعابُ

(المتنبى، ١٣٨٢ش: ٤٢٠-٤٢٢)

يرى الشاعر نفسه قادراً على تحقيق غرضه، وعلى الرغم من أن أعراض الشيخوخة ظهــرت عليه ولكنه يصور نفســه بمظهريــن؛ إحداها ظاهرة فى شــخصه كهيئة وصورة والأخرى تعبّر عن نفســه. وهو لا يعزو نقاط ضعفه وعجزه إلى نفسه، ويعتبر الأهداف إنما تتحقق بالتفاؤل والثقة بالنفس، وإنما يعزو نقاط ضعفه وعجزه إلى مظهره فحســب. من خلال التفاؤل التبيينى، فيعتبر أســباب الفشــل تأتى من خارج نفسه وليست نابعة عن نفسه.

وبالتالى، إذا رأى أن فترة حياته تدنو إلى المشيب والشيخوخة، فهو يرى نفسه شاباً أكثر حيوياً، ويرى أن شــبابه الداخلى لم يطله الزمن. ويعدّ هذا التفاؤل الداخلى إزاء نفسه أحد عناصر التفاؤل التبيينى.

وفى الأبيات التالية، يشير الشاعر أيضاً إلى هذا التفاؤل التبيينى بشكل آخر حيث يقول:

يهونُ عَلــى مِثلى إذا رامَ حاجَةً وُقوعُ العَوالى دونَها وَالقَواضِبِ
كَثيرُ حَيــاةِ المَــرءِ مِثــلُ قَليلِها يزولُ وَباقى عَيشِــهِ مِثلُ ذاهِبِ
إلَيکِ فَإنّى لَســتُ مِمَّن إذا اتَّقى عِضاضَ الأَفاعى نامَ فَوقَ العَقارِبِ

(المصدر نفسه: ٣٤٥-٣٤٤)

يرى الشــاعر العقبات والمتاعب تنزل عليه مثل الرماح والسيوف من الخارج، لكنه متفائــل لما يمتلک من قدرة وإرادة قويين للوصول إلــى أهدافه. إنه لا يرى أى صعوبة فــى قبول الصعاب وهو فى طريقــه إلى تحقيق مآربه. ويأتى بالحجة التفاؤلية فى البيت الثانى، قائلاً إن العمر الطويل كالعمر القصير، وباقى العمر ســيمرّ كما مرّت ســنينه فى الماضى، لا فرق بينهما. فتفاؤله بنفســه الذاتية فى مواجهة الشــدائد واضحة تماماً فى هذه الأبيات، حيث يرى الصعاب والأحداث الصادمة عوامل خارجية لا تمت أى صلة

بنفسه وشخصه.

في المقطع التالي أيضاً يعزو الشاعر أسباب الفشل إلى عوامل خارجية:

لقد لعبَ البَينُ المُشِتُّ بها وبي   وزوّدَني في السيرِ ما زوّدَ الضِّبا

(المصدر نفسه: ١٥٨-١٦٠)

يصور الشاعر المتنبي حالة فشله ويعتبرها فعلا من أفعال الزمن وناتجة عن غدر الزمن وخيانته التي تركت يد الشاعر في حالة عجز حالت دون لقائه الحبيب ولم تترك له سوى الحيرة والدهشة والخوف.

النتيجة

كما مضى فإنّ التشاؤم هو النظر في الحياة من منظر ضيق يحبس الأفكار ممّا يزيد الإنسان يأسا وضجرا وألما ويخوّفه من الفشل فيغلق أبواب المستقبل أمامه و يجرّه إلى حياة مليئة من الخوف الدائم واليأس المتواصل والقلق المستمر. فعندما يترك علماء النفس الكشف عن الصفات السامية المكوّنة في نفس الإنسان ويتناولون البحث عن الأمراض ومعالجتها فقط فإنّهم لايغوصون إلّا في بحر من نقصان وظلام نفسي وبذلك يمكن القول إنّ علم النفس الباحث عن الأمراض والمعالج لها هو في الواقع علم النفس المتشائم لا يخرجه من التشاؤم إلا توسيع المجال أمامه باستخدام الرؤية المتفائلة. فالتفاؤل هو ترك النظر في الحياة من منظر ضيق ممّا يؤدّي إلى فسح المجال أمام الإنسان بكشف المواهب والقوى الكامنة في نفسه ليجعله قويا نشيطا ويخرجه من تحت الحواجز الوهمية غير الواقعية التي أوجدتها تشاؤم الأفكار. فالتفاؤل يضيئ المستقبل أمام الإنسان ويثيره إلى الأمام. فعلم النفس الإيجابي خلافا لنظيره السلبي يقوم بعلاج الأمراض النفسية إلى جانب إبراز المقدرات الكامنة في النفس وتوضيحها وتقوية العواطف الايجابية. ومن العواطف الايجابية التي تتجذّر في المستقبل هو التفاؤل بقسميه التفاؤل الفطري والتفاؤل التبييني. فالتفاؤل الفطري في الحقيقة تفاؤل منفعل يرى الإنسان به كلّ شيء في المستقبل إيجابيا. أمّا التفاؤل التبييني فهو تفاؤل فعّال ينسَب به النجاح إلى الأسباب الداخلية النفسية كما ينسب الفشل إلى أسباب خارجة

عن النفس.

وترك الشاعر في ديوانه العديد من علامات التفاؤل، فأثناء معالجته للتفاؤل الطبيعي أو الفطري قد عبّر المتنبي عن هذا النوع من التفاؤل بشكل عام، وغالبا ما توجد دلالات لهذا النوع من التفاؤل في شعر المتنبي الذي يعتمد على التأقلم المؤثر وتعديل الحالات النفسية وتخلّص الفكر والنفس من العقد والأفكار السيئة بطريقة فعالة للتعامل مع حالاته النفسية، ويخلّص نفسه من كل الأحداث والحالات المتشائمة التي تحيط به وتستولي على حياته بنظرة عامة وحكيمة. وهناك أيضا العديد من الأبيات والقصائد عبّرت في طياتها عن التفاؤل التبييني. ثم إن الاعتزاز والثقة بالنفس من الأمور التي كثيراً ما نشاهده في قصائده وهي تعتبر في ذاتها نماذج واضحة للتفاؤل التبييني، حيث لا يرى نفسه عاجزاً ولا مرتبكاً في طريقه إلى تحقيق أهدافه وعندما لا يصل إلى الغاية لا يجد لفشله عاملاً إلا في خارج نفسه ولا ينسى أبداً ما تحمل نفسه من تفاؤل ذاتي قائم بنفسه مؤكداً عليه بصورة مباشرة.

المصادر والمراجع

ابن سكيت. (١٩٢٦م). شرح ديوان عروة بن الورد العبسي. الجزائر: جولز كربونل.

البرقوقي، عبد الرحمن. (١٣٦٨ش). شرح ديوان المتنبي. ط١. قم: امير.

ـــــــــــــــ. (١٩٨٦م). شرح ديوان المتنبي. بيروت: دار الكتب العربي.

ـــــــــــــــ. (١٣٨٢ش). شرح ديوان المتنبي. ترجمة عليرضا منوچهريان. ط١. همدان: نور علم.

ـــــــــــــــ. (١٣٨٧ش). شرح ديوان المتنبي. ترجمة عليرضا منوچهريان. ط١. تهران: زوار.

ريو، مارشال. (١٣٨٠ش). انگيزش و هيجان. ترجمة يحيى سيد محمدى. طهران: ويرايش.

علي ذوالفقار، شاكر. (١٩٨٤م). تأبط شراً وأخباره. بيروت: دار الغرب الإسلامي.

كار، آلان. (١٣٨٥ش). روانشناسى مثبت. ترجمة حسن پاشا شريفي. ط١. طهران: سخن.

كريمي، رامين. (١٣٨٩ش). مارتين سليگمن. ط١. طهران: دايره للنشر.

مگيار-موئي، جينا. ال. (١٣٩١). فنون روانشناسى مثبتگرا. ترجمة فريد براتي سده. ط١. طهران: رشد.

محمد عليزاده، ناهيد و همكاران. (١٣٩٤ش). اعتياد از نگاه روانشناسى مثبت گرا. ط١. طهران: سيماى دانش.

معروف، يحيى. (١٣٩٢ش). «دراســة نقدية لدوافع التشــاؤم بالغراب بين الفارســية و العربية». مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربية و الفارسية. الســنة الثالثة. العدد ١٠. صص١٥٣-١٣٣.

يدالله پور، محمدهادی و همکاران. (١٣٩٢ش). «بررســی تطبیقی بهبود کیفیت زندگی از منظر اسلام و روانشناسان مثبتگرا». مجله دین و سلامت. الســنة الأولی. العدد١. صص ٨٣-٧٢.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة العاشرة – العدد السابع والثلاثون – ربيع ١٣٩٩ش / آذار ٢٠٢٠م
صص ١٦٩ ـ ١٤٧

التماسک السببی فی النص الروائی العربی المعاصر؛ قصة قاع المدينة ليوسف إدريس نموذجا

أسماء امرايی*
علی رضا نظری (الكاتب المسؤول)**

الملخص

التماسک أو الربط المعنوی مصطلح يرتبط بلسانيات النص عامة والنصوصية خاصة. إن دوبوغراند ودريسلر عند تعريفهما لأدوات النصية أو خصائص تجعل مجموعة من الجملات كنص مقبول، يشيران إلى سبعة عوامل منها الاتساق والتماسک كعاملين أساسيين للنصية أو النصوصية. يتشكل التماسک فی مستوى المعنى أی البنية التحتية للنص على أساس عناصر مختلفة يمكن أن نعتبر السببية أهم هذه العناصر. إن السببية يشكل سلسلة من الترابط الشديد بين وحدات النص الصغيرة لإيجاد البنى المعنوية فی مستوى أعلى وتختلف أهميتها ونسبة ورودها من نص إلى آخر. المقال هذا يبحث عن هذه الأدوات المهمة للتماسک فی قصة معاصرة على المنهج الوصفی ـ التحليلی باستخدام أسلوب إحصائی ويتناول نسبة ورود السببية وكيفية ظهورها فی نص سردی معاصر؛ ونتائج التحليل تشير إلى أن السببية تقل نسبتها وأهميتها فی الأجزاء الوصفية للقصة ولكنها تكثر نسبة ورودها فی أجزاء القصة ذات أحداث وتزداد أهميتها فی مستويات التحليل المختلفة.

الكلمات الدليلية: التماسک، السببية، يوسف إدريس، قاع المدينة، الانسجام.

*. طالبة مرحلة الماجستير فی اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينی(ره) الدولية، قزوين، إيران
asma.amraei@gmail.com
**. أستاذ مساعد فی اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينی(ره) الدولية، قزوين، إيران
a.nazari@hum.ikiu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/١١/٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٩/٢/٧ش

المقدمة

إن الروايـــة والقصة بغضّ النظر عن ميزاتهما الفنية، تعتبران نصا والنص من منظور لســانيات النص لايستغنى عن التماسک (الانسجام المعنوى) للحصول على النصوصية وهى كل ما يســتلزم لمجموعة من الجملات لإتصافها بالنصية؛ أما النصوص الســردية فهى من أنواع النصوص التى يلعب التماسک الدلالى (السببية) فيها دورا فعالا وبارزا حيث يمكن مقارنة التماسک السببى بالحبكة فى النص السردى. إذن المشكلة المطروحة هى أن الكاتب والروائى كيف وباستخدام أى العناصر التماسكية يدخل التماسک على عمله. إنّ ما يهمنا هنا هوالتماســک السببى فى المستويات الدلالية الصغرى والكبرى فى أى نص روائى ولذلک يهدف البحث إلى تحليل العامل الســببى فى إحدى قصص يوسف إدريس من مجموعة (قاع المدينة) وبتحويل البيانات الكيفية إلى بيانات كمية ثم شرح توظيف العامل السببى فى هذا النص السردى؛ الكتاب عُنون باسم القصة نفسها بســبب حجمها وأهميتها وهى قصة "قاع المدينة" تشتمل ثمانية أجزاء فى سبعين صفحه مع أســلوب بســيط وباللغة العربية الفصحى، يســتخدم الكاتب فيه وجهة نظر الراوى العالم بكل شىء وهى قصة فى أسلوب واقعى قام أدريس فيها بتوصيف بعض المشاكل العامــة فى المجتمع المصرى آنذاک. إن المهم فى اختيار هذه القصة هو الهيكلية والبنية المتناســبة لها للتحليل التماســكى بما فيه من اللغة الواقعية البسيطة غيرمعقدة وبما فيه من الأجزاء المرقّمة الثمانية تشــير إلى فكرة الوحــدة العضوية فى العمل الأدبى لدى الكاتب لأن هذه الميزة تبدوأكثر ملاءمة للتحليل التماسكى. لا يقتصر البحث فى تحليل بحت بل سيأتى مع إحصائيات للمزيد من الإيضاح. إذن نقوم بالمنهج الوصفى التحليلى بمناقشة الموضوع مع تحليل النص وفقا لما جاء عن التماسک لإجابة عن أسئلة البحث وبمــا أن البحث يعتمد على نموذج نظرى فنقوم بداية الأمر بإيتاء المفاهيم النظرية حول الانســجام والتماســک ثم نتطرق إلى تطبيقها على القصة وأهميــة تبيين هذه المواضيع النظريــة تأتى من منظوريــن: أولا أن كل عمل نقدى يحتاج إلــى الاتفاق بين الباحث والمخاطــب المتخصص وغير المتخصص فى المفاهيم الأساســية وثانيا أن هذه المفاهيم كلها أوبعضها يتمّ توظيفها فى قســم التطبيق ولذلک يستلزم شرحها وفهمها عند القراء.

نرجوأن يكون هذا البحث بداية الأمر للبحوث النصية المعتمدة على التماسک وإن قام الكثيرون بالبحوث حول الانسجام ولكن التماسک (الانسجام المعنوى) لم يعتن به فی الأوساط العلمية العربية على حی الاتساق.

أسئلة البحث

السؤال الرئيسی عندنا ما هو مدى نسبة ورود العامل السببی وكيفية توظيفه فی هذه القصة كنص سردی؟

فرضيات البحث

إن السببية تقل نسبتها وأهميتها فی الأجزاء الوصفية للقصة ولكنها تكثر نسبة ورودها فی أجزاء القصة ذات أحداث وتزداد أهميتها فی مستويات التحليل المختلفة.

خلفية البحث

إن البحث والدراسة حول التماسک الدلالی (coherence) فی اللغة العربية قد حظی أقل الاهتمام بالنسبة للاتساق خاصة فی نصوص أدبية وغير أدبية. ومن أهم البحوث التی يمكن الإشارة إليها أطروحتان لكل من عزة شبل محمد فی تطبيق علم اللغة النص على المقامات اللزومية للسرقسطی وزوجها حسام أحمد فرج فی التطبيق علم اللغة النصی على الرسائل الأندلسية حيث قام الباحثان بتقديم نظری لعلم اللغة النصی ثم قاما بتطبيق جميع عوامل النصوصية السبعة منها التماسک، على المقامات والرسائل. وفی إيران اختصت آثار الباحثين أغلبيتها إلى الاتساق حيث قد حظی باهتمام كبير من قبل الباحثين فی الأدب الفارسی والأدب العربی حيث نری بحوثا وأطروحات متعددة قائمة على النظرية الاتساقية يمكن الإشارة إلى بعضها على سبيل المثال: فی بحث تحت عنوان «ضرورت شناخت وكاربرد انسجام و پيوستگی در ترجمه انگليسی قرآن» قام الباحث جلالی (١٣٨٨) إلى تطبيق الاتساق فی الترجمة القرآنية. ومن تطبيقها على القرآن الكريم أيضا نجد أطروحة آذرنجاد «مطالعه مفهوم انسجام واژگانی در قرآن كريم» حيث قامت الباحثة إلى دراسة الاتساق فی القرآن وقام

نظری (۱۳۸۹) فی أطروحته الدکتوراه بدراسة جمیع عوامل الاتساق فی ۳۰خطبة من نهج البلاغة؛ أما فی الأدب الفارسی أیضا فنشاهد بحوثا متعددة منها «بررسی انسجام متنی مقالات شمس تبریزی» من کاتبه مدرسی (۱۳۹۱) بدراسة أنواع الاتساق الثلاثة فی رسالات شمس التبریزی. قد ازدادت الدراسات والبحوث فی الآونة الأخیرة حول هذا المنهج أوالنموذج التحلیلی للنصوص وکلها تکون من منظور الاتساق ولا التماسک وأرجوأن یکون هذا البحث مدخلا علی البحوث التماسکیة التی تبدو هی أهم بالنسبة للنصوص من الاتساق.

الإطار النظری للبحث

لسانیات النص

إن موضوع التماسک هو النص ولکن قد طرحت رؤی ووجهات نظر مختلفة فی تعریف النص وکیفیة إنتاجه وعناصر النصیة. فی النصف الثانی من القرن العشرین کانت البنیویة هی الاتجاه المسیطر علی علم اللغة والبنیویون کانوا ینظرون إلی اللغة کأداة التفکیر وکجزء من علم النفس ولایهتمّون إلّا بالجملة کوحدة لغویة جدیرة بالتحلیل اللغوی ولکن فی الاتجاه الجدید الذی ظهر فی تلک الفترة أکد لغویون آخرون علی بُعد اللغة التواصلی وعدّوا اللغة جزءاً من علم الاجتماع. هذا الاتجاه الجدید الذی سمّی بالاتجاه الوظیفی قد اعتنی بالنص أکثر من الجملة وجعل النص هوالوحدة اللغویة الجدیرة بالتحلیل. ونری بعد النصف الثانی من الستینیات المناهج النصیة الکثیرة التی کوّنت فیما بعد فرعا جدیدا فی اللسانیات عُرف بـ(علم لغة النص أولسانیات النص). إن لسانیات النص فرع جدید فی اللسانیات یقوم بدراسة مجموعة قواعد لغویة تتجاوز حدود الجملة وبتعبیر آخر إنّ الوحدات اللغویة فی لسانیات النص لاتوصف فی مستوی الکلمات أو الجملة بل یتم تحلیلها فی مستوی النص کلّه. (البرزی، ۱۳۸٦: ۱۳) یشیر هارتمن وغریغوری بأنّ لسانیات النص هی من فروع تحلیل الخطاب ومن وجهة نظرهما تحلیل الخطاب هوفرع من اللسانیات یقوم بدراسة اللغة علی مستوی الجملة وما بین الجمل. (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۰۲) وملخص القول أنّ لسانیات النص

تبحث عن إجابات للتسـاؤلات التالية: ما هـو النص؟ كيف يتم إنتاجه؟ ما هو النظام الداخلي للنص؟ وكيف يمكن فهمه وتفسيره؟

النصوصية

النصوصية أو النصية هي كل المعايير والميزات التي يتصف بها كلام ملفوظ أومكتوب لكي يسـمى نصا وبعبارة أخرى «كل الميزات التـي يجعل الكلام نصا هي النصوصية» (الـبرزي، ١٣٨٦: ١٥١) فـي عام ١٩٨١ حـاول الكاتبان ديبوغراند ودريسـلر[١] في كتابهمـا «مدخل إلى علم لغة النص» (انظر: ابوغزالـه وحمد: ١٩٩٩، ١١ و١٢) تبيين هذه الميزات للنصوصية والتي اتبعهما كثير من علماء النص وهي:

١ـ الاتساق، الربط اللفظي (Cohesion)

٢ـ التماسک، الانسجام (coherence)

٣ـ القصدية (Intentionality)

٤ـ المقبولية (Acceptability)

٥ـ الاعلاميه (Informatively)

٦ـ الموقفيه (situationally)

٧ـ التناص (Intertextuality)

بالنظـر إلى الميزات المذكورة أعلاه نؤكد على رأي دوبوغراند ودريسـلر في أنهما لايركـزان علـى النص فقط بل يدخلان فـي تعريف النص، جميع الجوانـب التوظيفية والبراغماتيـة والسـياقية وإن يفقد النـص أحدى هذه الميزات ينقـص من نصوصيته ولذلک كل هذه الميزات ضرورية لكل ما يسـمى نصا. وفقًا لاتجاه دوبوغراند ودريسلر وعلماء النص الآخرين إن الميزة الأولى والثانية (الاتسـاق والتماسـک) هما تختصان للنص نفسـه والميزات المتبقية تتعلق بمستخدمي النص أي المرسلين والمتلقين. اما علاقة الاتساق والتماسک علاقة متشـابكة أحيانا تؤدي إلى خطأ الفهم عند بعض الباحثين

١. همـا روبرت ديبوغراند و ولفغانغ دريسـلر، كاتبان بارزان من المنظرين في اختصاص لسـانيات النص وكتابهما المشـترک مدخل إلى علم لغة النص (١٩٨١م) قد حظي بقبول عام عند المتخصصين في لسانيات النص خاصة المعايير التي طرحاها للنصوصية.

نشرحه في القسم التالي.

التماسک (الربط المعنوی)

العلاقة بين الاتســاق والتماسک ليست علاقة المســاواة لأن العلاقات اللفظية بين عناصر النص في المســتوی الظاهري هي تعني الاتساق ولايعني هذا بمعنی التماسک. في النصوص، يتم تحقق التماسک عندما تترابط الجمل معًا ثم في الفقرات وعندما يتم ترتيــب فقرات النص بترتيب منطقي. لذا فإن الاتســاق هــو ميزة لظاهرة النص ولکن التماســک هو السمة التي يتلقاها القارئ في بنية النص المعنوية مما يعني أن التواصل الدلالي يصبح أمرا تلقائيا من خلال المعرفة المشترکة القائمة علی الصلات المعنوية بين أجزاء النص.

إذن التماسک تلک العلاقات الدلالية التحتية التي تسمح للنص بأن يفهم ويستخدم وهــذه العلاقات الدلالية من القوة بحيث تعطي للنص مظهره ووحدته.. والتماســک أو الحبک بالمفهوم السيکولوجي مجموعة من العلاقات المفهومية يستخدمها القرآء والکتاب في تعاملهم مع النص وهذا ما يعطی بعدا براجماتيا واضحا للحبک (التماسک)... وهو جزء أساســي کذلک عند تشــکيل الکاتب للنص فهو ينطلق عند تشــکيل النص من موضوع أساســي يتم توســعته بطرق شــتی اعتمادا علی المقصد والحالة (انظر: فرج، ٢٠٠٧: ١٢٧و ١٢٨) بمعنــی آخر لا يکون النص متماســکا بدرجة لازمة الا أن يکون بين الجملات المشــکلة له ترابط دلالي وعلی سبيل المثال يطرح الجملة السابقة مشکلة والجملة التالية يذکر أســباب تلک المشکلة أوشروطها أو بيانا مضافا عليها وربما يذکر مثالا أونموذجا أو يشــير إلی ما يخالف تلک المشــکلة ويتناقض معها. وبهذه العلاقات «يمکن للقارئ أن يتحرک بسهولة من جملة إلی أخری ويقرأ النص کوحدة واحدة وليس مجموعة من الجمل المنفصلة فالتماســک هو الکيفية التي تمکن القارئ من إدراک تدفق المعنــی الناتج عن تنظيم النص» (عــزه محمد، ٢٠٠٧: ١٨٤) إذا لم يکن بين الجمل مثل هذه العلاقات التي ذکرت، فهي تشبه الهذيان.

عناصر التماسک

نری مثل ما يکون فی الاتســـاق؛ أن تصنيف أنواع التماســـک يختلف من کاتب إلی کاتب أخر ولکل لغوی النص، آراؤه وتصنيفه حول التماسک. تستند عزة محمد فی الربط بين قضايا النص إلی ما قال جون رينکيما[١] ولذلک تشـــير إلی نوعين من العلاقات بين الجمل هما علاقة الإضافة (Additive relatoin) وعلاقة الســـببية (causal relation) وحين تقدم جين فانســـتوک[٢] (١٩٨٣) تصنيفا آخـــر للعلاقات الدلالية يقوم علی التميز بين علاقـــات الاتصال وعلاقات الانفصـــال بين الجمل ثم يشـــرح کل أنواع الاتصال والانفصال (محمد، ٢٠٠٧: ١٨٨-١٨٩) والباحثة ليندة قياس تأتی بتصنيف آخر مبتنية وجهة نظر مأخوذ وتقسّـــم العلاقات الدلالية إلی العلاقات والموضوع والتغريض (انظر: قيـــاس: ٢٠٠٩: ١٣٩-١٥٤) لکن رغـــم هذا الاختلاف نری العلاقة الســـببية رکنا من أرکان التماسک فی کل التصانيف؛ ويذکر الباحثون لهذا النوع أنماطا متعددة لا تخلو من التشـــابه ولذلک نذکر أنواع العلاقات حسب ما ذکرت الباحثة عزة محمد بأن العلاقات الدلالية بين الجمل إما:

١ـ علاقـــة الإضافة: تعبر عنهـــا أدوات العطف مثال الواو(عاطـــف إضافی)؛ لکن (عاطف مقابل)؛ أو(عاطف فصل) وما يعادل هذه الکلمات

٢ـ علاقة السببية: ترتبط بالتبعية (Subordination) وتشمل سبعة أنماط هی:

١ـ السبب: (cause) ويکون خارج مجال الاختيار (الإرادة):

مثل: جون لم يات إلی المدرسة إنه کان مريضا

٢ـ المبرر (التفسير) (reson) ويشير إلی جانب الاختيار (الإرادة)

مثل: جون لم يأت معنا هو يکره الحفلات

٣ـ الوسيلة: (mean) وهو استخدام مقصود لتحقيق السبب

مثل هل تمانع فتح الباب؟ هذا هوالمفتاح

---

١. هو Jan Renkema و صاحب کتاب Discururse studies

٢. Jeane Fahnestock وله کتاب فی علاقة علم الدلالة و التماسک المعجمی معنون بـ «Semantic and lexica coherence »

٤ـ التتابع (consequence) وهو نوع من التبعية

مثل: جون مريض هو لن يذهب إلى المدرسة

٥ـ الغرض (purpose) وهو تتابع اختيارى

مثل: التعليمات يجب أن تكون بحروف كبيرة بهذه الطريقة نأمل فى تجنب الصعوبات أثناء قراءتها

٦ـ الشرط (condition) وهو سبب ضرورى أو ممكن لتتابع ممكن

مثل: يمكنک الحصول على وظيفة هذا الصيف، ولكن أولا يجب أن تجتاز الامتحان

٧ـ المسلمة (concession) وهى سبب أو مبرر لأى تتابع متوقع أن يحدث

مثل: جون كان غنيا إلى أن أعطى كل شىء للجمعيات الخيرية (انظر: عزة محمد، ٢٠٠٧: ١٨٨)

مستويات التحليل الثلاثة

لدراسة التماسک، يمكن تقسيم النص إلى ثلاثة مستويات؛ المستوى الجملى (أو مستوى القضايا) نسميه البنية الصغرى والمستوى المتوسط أم مستوى الفقرات وما بين الفقرات نسميه البنية شبهة الكبرى وفى النهاية البنية الكلية أو البنية الكبرى. أخذنا هذه التسميات من فن‌دايک أحد المنظرين الكبار فى لسانيات النص. (انظر: فرج، ٢٠٠٧: ١٥١ـ ١٥٢) وبناءً عليه، يعتقد فن‌دايک أن التماسک المحلى (الجزئى) بين الجمل يقوم على العلاقات الإحالية بين "حقائق عالم ممكن" وأنا استخدمتُ فكرة "العالم الممكن" المعروفة قبل ذلک فى السيميائية الشكلانية والفلسفية. بعبارة أخرى أنّ بيانين متتاليين (P1 و P2) مترابطان إذا كانا ينطويان على حقيقتين F1 و F2 ؛ و F1 و F2 هما حقيقتان يترابط أو يتماسک بعضهما البعض بعلاقات مثل العلية والسببية (ون‌دايک: ١٣٨٢، ١٥٤)

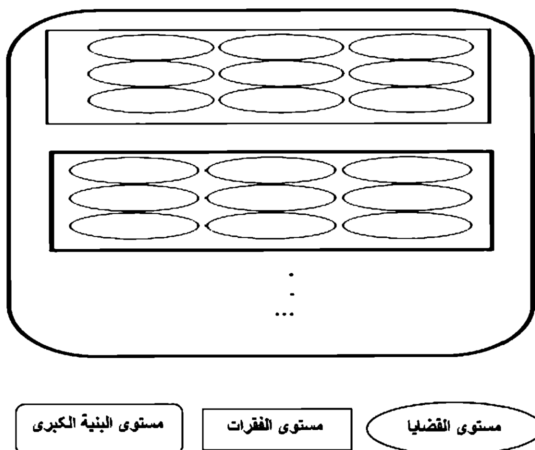
البنية الصغرى هو مستوى الجمل التى تعمل كالقضايا باعتبارها اللبنات الأولية لبنية النص الكلى ومثل لبنات المبانى تحتاج إلى ما يربطها بعضها ببعض. وفى المستوى المتوسط تشكل مجموعة جمل أوقضايا مرتبطة، بنية متوسطة أو ما نسميه شبهة الكبرى.

إن کل هــذه المجموعــات المتعددة التی نجدها داخل البنيــة الکبری وتختلف عددها من نص إلی نص آخر، يمکن أن ننظر إليها کنص صغير أو شبه نص. هذا المستوی من النص يعادل التسلسل أو السکانس فی الدرام. عدد الجمل ونوع الأحداث تتخلف فی کل من هذه أشــباه النصوص. من الطبيعی أن تکون هناک علاقات بين هذا المستوی من النص أيضًا حتی يستمر التماسک فی مسار خطی إلی نهاية النص. ومن أهم هذه العلاقات هی الســببية التی تشمل کل العلاقات الشــرطية والتبعية والنتيجة والخ. أما المستوی الأخير فهو مستوی البنية الکبری وهی بنية متشکلة من البنيات التحتية من الصغری والمتوسطة ويمکننا فی هذا المستوی ملاحظة الکلية المتوقعة لکل نص مترابط ومتماسک. إذن يمکن فی التحليل التماسکی للنص تجزئته المزدوجة حسب المستويين التاليين:

١ـ تجزئة النص إلی البنی شبهة الکبری مثل الأجزاء أوالفقرات

٢ـ تجزئة البنی شبهة الکبری إلی القضايا (الجمل والبنود)

يعرض المخطط التالی تقسيم النص إلی هذه المستويات وفقا لما جاء مسبقا:



رسم رقم ١ (مستويات النص)

وکما أشرنا سابقا أن المخطط التفصيلی الفوق هو رسم يشبه مقاربة لسانية لفن‌دايک

كواحد من أبرز المنظرين اللغويين لتحليل النص والخطاب.

قصة (قاع المدينة)

قــاع المدينة هى أطول قصة من مجموعة قصص ليوســف إدريس عنونه بنفس القصة وهى تبلغ حوالى ســبعين صفحة من الكتاب، تبدأ القصة عندما يكشــف الأستاذ عبدالله القاضى أثناء العمل فى المحكمة أن ساعته اليدوية مفقودة وهى ساعة قديمة وليست باهظة الثمن. يقطع القاضى عمله بالفور ويعود إلى المنزل بسرعة وبعد بحث كثير فى المنزل، يتذكر الرجل بالفور خادمة سابقة له اسمها شهرة. يواصل الراوى القصة بتوصيف الأستاذ عبدالله بأنه رجل يبلغ من العمر اثنين وثلاثين عاما وله تسلية خاصة وعجيبة حيث تقع فى غرام وصلات ودية مع عديد من الفتيات من أجل التعرف على أخلاقيات النساء ولكن شهرة تختلف عن بقية النساء تماما لأنه يشعر بالراحة معها ولايضطر بالمجاملة عنها. فى البداية تبدى شهرة نفسها امرأة شريفة عفيفة وهذا يجعلها أكثر جاذبية ولكنها تصبح نهاية الأمر شيئا تافها غيرمبال بالنسبة للإستاذ حيث يشعر الرجل أقصى حد من الإنتصار والهيمنة عليها. وفى هذا الحد من التعامل يطلب الأستاذ من "فرغلى" خادمه أن يحلّ خادمة أخرى محل شهرة فى حين أن شهرة عرفت مكانتها عند الرجل وسرقت ساعته اليدوية بدل إهماله فى دفع الأجرة ثم غابت عن النظر... وفى الجزء الأخير من القصة يبدأ الإســتاذ عبدالله القاضى بالبحث عن منزل شهرة ويجدها فى منطقة فقيرة وسيئة السمعة من مناطق القاهرة (أى قاع المدينة) ويأخذ ساعته.

التماسک السببى فى "قاع المدينة"

وبالنظر إلى أهم العوامل الدلالية وهو العامل السببى نقوم بتحليل المستويات الثلاثة كل على حده:

مستوى البنية الصغرى

تحليل نسبة الورود للتماسک السببى

البنى الصغرى هى أدنى مســتوى النص نعالجها من حيث وجود التماسک السببى.

لذلک قمنا بإحصاء جميع العلاقات السـببية الصريحة والضمنية فی کل من ثمانية أجزاء للقصـة. هذه العلاقات إمـا تکون صريحة وهی علاقات تصرح فيهـا بأداة من أدوات السـببية الملفوظة کما نراه فی الاتسـاق وإما غيرمصرحة فی اللفـظ ويفهم وجودها القارئ من سياق النص الداخلی. إذن بالإضافة إلی نسبة ورود الأدوات السببية التی تشـير مباشرة إلی وجود الترابط السـببی بين الجمل نقوم بإحصاء العلاقات فيما بين القضايا من حيث التعليل والسـبب وإن لم يسـتخدم الکاتب أداة السـبب حرفيا لکن القارئ باستخدام المعرفة الدلالية بين القضايا يتبناها ويفهمها.

أما نتائج الإحصاء الذی قمنا به علی کل العلاقات السببية فی القصة ولايمکن إدخال جميعها فی سـطور المقال لضيق المقام، فنشـير إلی أن أعلی نسـبة ورود السببية تتعلق بالجزء الأول (٩١) والذی يوضح لنا محاولة الکاتب لتعزيز تماسـک النص واتساقه من خلال السـببية ليساعد القارئ علی فهم القصة حق الفهم من بدايتها. وفی هذه الجزء بالتحديد يتمسـک الکاتب إلی العديد من التنوعات البيانية لإبراز الأحداث المترابطة ولذلک يسـتخدم أدوات علائقية لإثبات الصلة بين الأفعال وردود الأفعال ولکن هذا لايعنی خلو هذا الجزء من السببية الضمنية ولذلک نری (١٨) ترابطا ضمنيا بين قضايا هذا الجزء مما يظهر إرادة الکاتب لأن يبحث القارئ بعض الأحيان عن کشف العلاقات وراء النص مما يجعل القارئ أکثر فعالية ودقة. أما نسـبات الورود التالية نراه حسـب الأرقـام التالية: الجـزء الثالث ٥١/ الجزء الثانی ٤٨/ الرابع: ١٣/ وأقل النسـب فی الأجزاء ٥ و٧ و٨ بالنسـبة ٤/٨/١٣ علی التوالی وأما العلة علی هذه القلة للتماسک السببی اختصاص معظم هذه الأجزاء، للوقفة الوصفية (Pause Descriptive) للأماکن والمناظر الطبيعية والتی يکثر من شأن العلاقة الإضافية علی حساب العلاقة السببية.

السببية الصريحة والضمنية

إحـدی النقاط الهامة فی دراسـة عوامل تماسـک النص هی مـا إذا کان الترابط السببی ظاهرا فی الظاهر بأدوات ملفوظة أو خاليا من هذه الأدوات وبعبارة أخری أن کل نص قبلکل شـیء، هو مجموعة من العلاقات الدلالية اللازمة للکلية وهذه العلاقات

تظهـر غالبا على سـطح النص بعناصر لغوية مثل (فـ/ لذلـک / إذن/ بناء على هذا / نتيجـة عنه و...) وفي بعض الأحيان يخلوعن هـذه الأدوات حيث يتحمل القارئ فهم العلاقات الدلالية السببية بمشاركته في فهم النص والكفائة اللغوية عنده. نقدم هنا مثالا بسيطا لتوضيح الأمر؛ نأخذ في الاعتبار هذه القضية:

لم يحضر الأستاذ اليوم في الجامعة عطل الصف

من الطبيعي أن الأسـتاذ هو القائم بأمـور الصف وهو الذي تقوم المحاضرة بحضوره ولكن هذا الترابط بين الجملة الأولى (دور الأستاذ وتأثير حضوره في إقامة المحاضرة) والجملـة الثانية الناتجة عن الأولـى (عطلة الصف) لم يظهر أبدا لابعبارات ولابأداة من أدوات السـببية لأن القائل يتوقع أن المتلقي لديه الكثير من القواسـم المشتركة معه في فهم السياق اللغوي وسياق الموقف والمعرفة يساعدها على فهم وكشف هذا الترابط أي علاقة وتأثير عدم حضور الإسـتاذ على عطلة الصف. إذن يمكن أن يدور بخلد القارئ مثل هذا الأداة

لم يحضر الأستاذ اليوم في الجامعة (وبالتالي) عطل الصف

وعبـارات كمثل (وبالتالي) هي إظهار لغوي للعلاقة السـببية بـين الجملتين يختار الكاتب والمتكلم أن يسـتخدمها أويترک استخدامها وفقا لمستوى المعرفي لدى متلقيه. بعبارة بسـيطة أن القضيتين متشابهتان في الدلالة السببية ولكن على القارئ أن يفهمها فـي الأول. فيما يلي بعض الأمثلة للنوعين من التماسـک السـببي الصريحة والضمنية (المصاحبة أوغير المصاحبة بأدوات السببية) من قصة قاع المدينة:

الصريحة

نشـير هنا إلى نموذج من الترابط بين عناصر النص بناء على التماسـک السببي مع وجود أدوات السـببية والدراسة تثبت كثرة التماسک السببي الصريح بالنسبة للضمني حيـث يمكن تحليلها من منظـور إرادة الكاتب تقريب المضامـين الدلالية للقراء حيث نـرى القصة مليئة بالجمل التي تكون علة للجملة أوالجملات السـابقة مع وجود بعض الأدوات التي تبين هذا التعليل بوضوح؛ نحوالأمثلة التالية:

قضیة ۱)

یکاد من المســتحیل ان یفقد الانسان ســاعة یده. فـــــهو اذ خلعها لابد أن یضعها فی مکان یثق فیه.

هــذا الکلام مــا یرویه راوی عن ما یــدور بخلد القاضی وهویعتــبر هنا أن فقدان الســاعة أمر مستحیل له وذلک حقیقة مؤکدة لأنه عندما یخرجها یضعها فی مکان آمن وربما یکون المؤلف (الراوی) قد قصد اســتهداف المتلقی لیفهمه أن فقدان الساعة لیس أمــرا عادیا لأن کل البشــر یضعون الأشــیاء الثمینة فی أماکن آمنــة وفی غیر متناول أیدی الآخرین وکأن هذا الأمر قانون بین البشــر وخاصة عند رجل من رجال القانون أی القاضــی عبدالله وذکرُ الفاء بین الجملین یعنی التعلیل والعلة مهمة بالنســبة للقضاة لإصدار الحکم والراوی یواصل التعلیل علی لســان القاضی وهویستبعد فکرة السرقة بهذا التعلیل:

قضیة ۲)

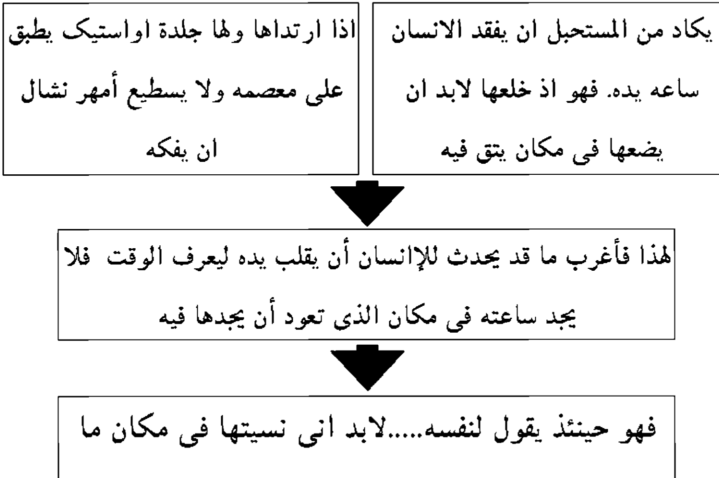
اذا ارتداها ولها جلدة أو استیک یطبق علی معصمه ولا یسطیع أمهر نشّال أن یفکه

ومرة أخری یستخدم الکاتب للقضایا المطروحة المرتبطة هنا من التعلیل بـ(لهذا):

قضیة ۳)

لهذا فأغرب ما قد یحدث للإنســان أن یقلب یده لیعرف الوقت فلا یجد ســاعته فی مکان الذی تعود أن یجدها فیه

إن أداة الربط الســببی (لهذا) جاءت للترابط بین الجملــة التالیة والتی تعتبر نتیجة الجملات الســابقة وهکذا تترابط الجمل الســابقة بالتالیة نری مخططا یشــیر إلی هذا الترابط بین الجملات:



رسم رقم ٢ (نموذج من الترابط الصريح)

فكما نرى فی المخطط أعلاه أن القضية الرابعة هی النتيجة الأخيرة عن القضايا السابقة ولذلک استخدمت أداة "فاء" النتيجة.

الضمنية:

وهنا نأتی بالترابط بين قضايا التی لاتوجد بينها أدوات السببية حيث يترک الراوی فهم هذه العلاقات السببية على عاتق القارئ حسب السياقات المختلفة اللغوية والمعرفية السابقة؛ نشير بعضا منها:

١ـ كان النصر حلوا يغری بتكراره.

النصر هوالتوفق الذی يشعره الإنسان وبناء على نفسيات البشر والمعرفة العامة أنه حلو لجميع البشر بغض النظر عن مصداقيته وتعاريفه المختلفة. حلوة النصر تسوق الإنسان لإعادة النصر وتكراره وهذا ما يشعره الجميع فی نفسانياته ولذلک أن الجملة الأولی مسببة للجملة الأولی:

حلوة النصر ⟵ تكرار النصر

وهذه السببية المفهومة تفقد أداة تبينها للجميع ولكن القارئ يدرک ذلک من خلال القراءة والمعرفة المشترکة حيث يملأ هذه الفجوة من تلقاء نفسه ويعيد تشكيلة القضية

علی النحو التالی:

کان النصر حلواً (لذلک) یغری بتکراره.

۲ـ فی أول الشهر نفذ الفکرة وانقص جنیها واحمر وجه شهرة

إن القاضی غیر سلوکه مع شهرة بعد الشعور بالانتصار والهیمنة ولذلک یبدأ بإیذائها بتغییر سلوکه حتی ینقص من راتبها الشهری جنیها واحدا وهذا السلوک المهین والمزعج کان له أثر عمیق علی المرأة بحیث یحمرّ وجهها غضبا، إن هذا الترابط العلی ما لانراه بالأداة الملفوظة بل یفهمه القارئ بتوصیل المعنی بین الجملة الأخیرة والجملات السابقة. لأن العلاقة بین الجملة الأولی والثانیة هی عللقة من نوع الإضافة تشیر إلیها الواو ولکن الواوین الثانیة والثالثة لیس بمعنی الإضافة لأن الصلة لاتستقیم بالإضافة فحسب ویحتاج هذا الترابط إلی علاقة من نوع السببیة توضح سبب احمرار وجه شهرة والجملات السابقة وبناء علی ما قلنا ربما یخطر ببال القارئ أدوات سببیة لملئ هذه الفجوة مثل: لهذا/ بهذا العمل/ لذلک و... :

فی أول الشهر نفذ الفکرة وانقص جنیها و (لهذا) احمرّ وجه شهرة.

مستوی البنیة المتوسطة:

إن تماسک البنیة الصغری یترتب علی الترابط بین أجزاء النص الصغری وهی الجملات ولکن فی مستوی شبه الکبری نترک الترابط الجزئی بین الجمل بل نستخرج منها القضایا المحوریة فی مسار القصة. بعبارة أخری أن هذا المستوی هو مستوی القضایا الرئیسة فی تشکیلة الأجزاء الثمانیة للقصة تشکل معا حبکة السرد. کل قضیة هی ملخص مأخوذ من مجموعة من الجملات أو الفقرات یومئ بحدث مؤثر علی مسار القصة. لذلک نترک فی هذا المستوی کل العناصر الهامشیة والوصفیة والإضافیة ونرکز علی الوقائع المحوریة فی تسلسل القصة ونعید بناء کل جزء من أجزاء القصة علی هذه المحاور مترکزا علی العلاقات السببیة ولاغیرها لأن المسار السردی یبنی علی هذا الترابط العلی والمنطقی بین الوقائع.

ولكن السؤال الذى يرح هوما هى شروط هذا الترابط والتعالق بين الوقائع؟ يشير محمد خطابى استندا على منهج فن‌دايک ورأيه حيث يرى «أن أحد شروط تعالق الوقائع هوعلاقة السبب والنتيجة محددا السبب على الشكل التالى (يسبب (A) الحدث (B) إذا كان (A) شرطا كافيا لظهور (B)) فكلما كان السابق شرطا كافيا للناتج كانت الوقائع متعالقة؛ مثل ذلک (جون أعزب فهوإذن غير متزوج) ولكن علاقة الشرط والنتيجة التى تميز الترابط غيرواردة دائما» (خطابى، ٢٠٠٠م، ٦: ٣٣) وهذا ما أشرنا إليه فى مستوى البنية الصغرى ضمن توضيح التماسک الصريح والضمنى حيث يفهم القارئ بالمعرفية السياقية. على أية حال وبناء على ترابط أوتعالق الوقائع نرمز كل واحد من طرفى الترابط العلى فى هذا المستوى بحروف (A) و(B).

وكما اتضح من الكلام السابق أن كل قضية من القضايا المحورية يتشكل هنا من طرفين أو بيانين والعلاقة بينهما علاقة السببية أو الشرطية أو التعقيبية أو التبعية والخ. جدير بالذكر أن كل جزء من أجزاء القصة هويتم دراسته هنا كنص مستقل عن كل القصة ويتم إحصاء الترابط السببى بين القضايا المحورية فيه كما كان فى المستوى السابق ثم نقوم بتحليلها. ولكن بما أن حجم البحوث العلمية لايسمح بذكر جميع هذه الجداول المحتوية على القضايا الرئيسة لكل أجزاء القصة، نأتى بالجدول المتعلقة بالجزء الأول من القصة نموذجا ولا حصرا:

علاقات التماسک المحورية في الجزء الأول	(A)	(B)
	الملال والتعب من المرافعات	نظر القاضی إلی ساعته
	فقدان الساعة	تعطيل المحکمة والذهاب
		السوال من الخادم عن الساعة
	جواب الخادم بالنفی	التأکيد من وجود الساعة فی غرفة النوم
		الإسراع فی الذهاب إلی البيت
	عدم وجود الساعة فی غرفة النوم	ارتباک القاضی والتأکيد من أن الساعة مفقودة أومسروقة
		الشک لخادم المبنی (جعفری)
	صداقة جعفری ووفاءه ونقاءه	انصراف عن الشک لجعفری
	البحث عن الساعة فی الغرف وتحت السجادات و..	أخذ الراحة وخلع الملابس الرسمية والبدلة
	الخوف واليأس	البحث الجديد والجادّ
	کونه أعزب	حياة عزباء بالوحدة
	توقع وتقدير لحياة سبعين سنة	قرار الزواج فی السنة الخامسة والثلاثين
	حضور جعفری فی البيت	تضايق القاضی من حضوره
	جعفری خادم عائلی وموثوق به وهومعيار الصداقة	خجل القاضی وحرجه من جعفری
	تذکر کارثة خطف فتاة قبل سنين	قرار بعدم الإقتراب من أی امرأة
	صعوبة البقاء علی القرار فی السنوات الخمس الأخيرة	تشجيع ومساعدة جعفری له للزواج
	عدم احتکاکه واقترابه من النساء فی فترة الشباب	غلبة الرغبة العارمة عليه بالنسبة للنساء
	العزلة فی الشباب والإشتغال بالقضاوة	حيلولة القضاوة دون النساء والاقتراب منهن
	التعاملات الرسمية والإدارية وعدم الصداقة الحميمة	العادة علی عدم التعبير عن الميول والرغبات
	عدم الخبرة عند القاضی فی التعامل مع النساء	الخجلة والحياء عن النساء فی الصالون
	حيوية نانا وثقل دم القاضی	الفراق من نانا
	العلاقة الغامضة وغيرمرغوب بينهما	القرار لخطف نانا
	الفراق بينه وحبيبته نانا والصدمة القاصية	الذهاب إلی أقصی مکان فی القاهرة

جدول رقم ١ (علاقات سببية محورية فی الجزء ١)

قد تم إحصاء هذه العلاقات السببية فی کل أجزاء القصة، نأتی بنسبة ورود التماسک

السببى فى كل الأجزاء حسب الجدول التالى

أجزاء القصة	نسبة ورود	نسبة مئوية
أول	٢١	٣٠
ثاني	١٢	١٧/١٤
ثالث	٥	٧/١٤
رابع	٩	١٢/٨٥
خامس	٦	٧/٥٧
سادس	٦	٧/٥٧
سابع	٥	٧/١٤
ثامن	٦	٧/٥٧
مجموع	٧٠	

جدول رقم ٢ (نسبة ورود السببية فى الأجزاء)

هذه القضايا يمكن تصنيفه من جهة أخرى وهى نوع القضية حسب العامل السببى الداخلى أو الخارجى حيث أن السبب والمسبب كلاهما يمكن أن يكون أمرا داخليا أو خارجيا؛ الداخلى هو ما يحدث داخل الشخص وينشأ عن ذاته ونفسانياته مثل الحسد والارتباك والفرحة وأما الخارجى فهوكل ما يحدث خارج ذات الإنسان ووجوده وبعبارة أخرى الداخلى هو ما يحدث فى العالم الداخلى للشخص والخارجى هو ما يحدث فى العالم الخارج عن الشخص (الداخلى ذاتى والخارجى موضوعى). وفقا على هذا وبما أن السببية لها طرفان، قسمنا الترابط السببى فى قضايا القصة إلى أربعة أنواع من الترابط مع نموذج من الجزء الأول:

١ـ (خارجى – داخلى) : حضور جعفرى فى البيت تضايق القاضى من حضوره

٢ـ (داخلى – خارجى) : تذكر كارثة خطف فتاة قبل سنين قرار بعدم الاقتراب من أى امرأة

٣ـ (داخلى – خارجى) : الخوف واليأس البحث الجديد والجادّ

٤ـ (خارجي - خارجي): البحث عن الساعة في الغرف.. أخذ الراحة وخلع الملابس الرسمية

وفي القصة كلها تشير الإحصاءات إلى النتائج التالية:

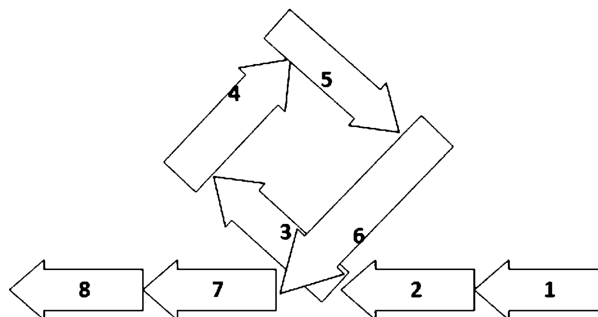
نوع القضايا	نسبة ورود	نسبة مئوية
(A) خارجي (B)داخلي	٢٥	٣٥/٧١
(A) داخلي (B)خارجي	٢٠	٢٨/٥٧
(A) داخلي (B)داخلي	٨	١١/٤٢
(A) خارجي (B)خارجي	١٧	٢٤/٢٨
مجموع		٧٠

جدول رقم ٣ (نسبة ورود القضايا الداخلية والخارجية)

كما يوضح الجدول، ينتمي أعلى النسبة إلى العامل خارجي داخلي (بنسبة ورود ٢٥ ومئوية ٣٥,٧١) مما يشير إلى أن معظم العلاقات السببية كانت من نوع تأثير الأحداث الخارجية على نفس الشخصيات وقراره أو حالاته الداخلية وهذا يتناسب سياق الرواية ودأب البطل والبطل المضاد (القاضي وشهرة) ويشير إلى غلبة التأثرية على الشخصيات وسلطة الأحداث عليهم.

البنية الكبرى

البنية الكبرى هي أعلى مستوى للنص ويتم دراسة النص بأكمله كوحدة منسجمة ومترابطة الأجزاء وبناء على هذا نقوم باستخدام الشكل التالي لتوضيح الترابط بين الأجزاء الثمانية للقصة والتي تم تمثيلها بأرقام من واحد إلى ثمانية على أشكال الأسهم:



رسم رقم ٣ (البنية الكبرى)

يبدو فى الشكل تصميم علاقة الأجزاء للقصة على أساس التماسک السببى حيث جاء الجزاءان الأول والثانى على التو إلى حسب حبكة القصة (Plot) والعلاقات السببية. شدة العلاقة بين التماسک والحبكة تظهر لنا عندما نفهم أن بعض المخصصين فى لسانيات النص منهم حسام أحمد فرج استخدم مصطلح (الحبک) معادلا لـ(coherence) وكما نرى أن بين الحبک والحبكة علاقة وثيقة فى اللفظ والمعنى لأن (Plot) أو الحبكة هى موجز أو تخليص للوقائع التى تحدث للشخصيات وبعبارة أخرى أن الحبكة هى سلسلة من الوقائع المترابطة التى يختارها الكاتب (السارد) لتوجيه القارئ إلى مقصده من فهم النص. (يونسى، ١٣٤١: ٣١)

ولكن من الجزء الثالث نرى وقفة وصفية (Pause Descriptive) فى الأجزاء التالية ويستغرق قسما كبيرا من القصة ولذلک نرى أن الأحداث تنكمش بشدة وتقلّ فى الأجزاء ٣-٤-٥- وبعض من ٦ ومسار السرد هنا مسار دائرى كما يشاهد فى الشكل. مما يؤدى إلى أن حجما كبيرا من القصة (٣،٤،٥ و٦ جزئيا) يختص بموضوع الوصف والتذكر ولم يتحرک الأحداث الرئيسة إلى الأمام فى هذه الأجزاء من القصة وهذا يعنى أن الترابط الزمنى بين أجزاء القصة معطل ومعظم التماسک الدلالى يأخذ بعدًا إضافيا ثم بعد هذا التأنى والتوقف الدائرى تدخل القصة فى المسار الزمنى الأصلى بدون الوقفة الوصفية وتواصل حركتها نحوحل العقدة. فيما يلى وصف كل جزء برقمه:

الأجزء	أجزاء البنية الكبرى
١	اطلاع القاضى على فقدان الساعة والبحث عنه
٢	الشک للخادم والاتصال بصديقه شرف للتشاور
٣	تذكر الخادمة شهرة وكيفية تعامله معها والمراودة بينهما
٤	الشعور بالنصر على المرأة واختبارها بتقليل الشهرية
٥	التأكد من انحراف شهرة الأخلاقى والقرار على تركها ونسيان القرار كل يوم
٦	العودة إلى الحديث مع شرف واليقين من سرقة شهرة للساعة
٧	الذهاب إلى منل شهرة واسترداد الساعة

٨	العودة إلی الحياة اليومية السابقة ورؤية شهرة فی الشارع ببلوز جديد.

جدول رقم ٤ (السببية فی البنية الكبری)

وإن اخذنا بعين الإعتبار معنی الحبكة بأنها «سلسلة من الوقائع المرتبطة علّيا وسببيا» (پراين، ١٣٦٦: ٢٦) فنقوم بدراسة القصة بالتركيز علی التماسک السببی أو العلّی ونلاحظ أن الجزء الأول يحتوی علی السبب الذی يؤدی إلی الجزء الثانی أی فقدان الساعة وتضايق القاضی من فقدها يؤدی الحلقة التالية وهی الجزء الثانی كما نری أن الأحداث فی الجزء الثانی هی ناتجة عن انزعاج القاضی لفقدان الساعة حيث يكون السبب فی قيام القاضی بالتشاور مع صديق مقرب منه (شرف) وضمن هذا التشاور يشک القاضی فی شهرة، وهذا يقود القصة إلی اتجاه آخر ويخص حجما كبيرا من القصة إلی الماضی بأسلوب (الفلاش بک) ويذكر ما جری بينه وبين شهرة لتوجيه المتلقين لمتابعة القصة إذن يمكن القول إن الجزء الثالث هونتيجة الجزء الثانی والتشاور مع شرف وفی الجزء الثالث يروی الراوی أن شهرة تدخل فی علاقة قسرية حيث تُجبر علی الصمت مما يؤدی إلی شعور القاضی بالنصر والهيمنة وفی المقابل شعور باليأس والخسران عند شهرة يجرها إلی تغيير سلوكها وملابسها فی الجزء الرابع وكل هذا يتسبب فی قرار القاضی لاستبعاد شهرة واخراجها فی الجزء الخامس. فی الجزء السادس يتأكد القاضی أن شهرة هی سارقة الساعة بسبب تقليل الشهرية ويقوم بالبحث عن منزلها والذهاب إليها مما يوفر للراوی وصف العديد من المناظر والشوارع والسيارات فی القاهرة والنتيجة هی عودة الساعة فی الجزء السابع وبسببه عودة الاستقرار إلی القاضی فی الجزء الأخير. تجدر الإشارة هنا إلی أن التحليل هذا هوعلی أساس التماسک بين الأجزاء النص وعناصرها داخلية والتحليل الرمزی لشهرة والقاضی والساعة هو أمر يتطلب بحثا مستقلا ومجالا آخرا.

النتيجة

علی الرغم من تعدد عوامل التماسک والترابط الدلالی فإن تواجد العوامل السببية فی النص السردی يتمتع بأهمية بالغة لأن الخاصية السردية لهذه النصوص التی تستند

إلى تصرفات وردود الفعل من الشخصيات واقعية أو خيالية يستلزم ترابطا وتماسكا سببيا يجعلها مقبولا عند المتلقين.

ـ لايتمتع الأجزاء المختلفة من القصة (قاع المدينة) بالعامل السببي على حد سواء لأن بين وجود أو غياب الأحداث في الأجزاء المختلفة من القصة ارتباطًا وثيقًا بوجود أو عدم وجود العوامل السببية وعلى سبيل المثال أن في الأجزاء الوصفية للقصة كـ٣و٤و٥ نرى نسبة ورود عالية للتماسک الإضافي وفي الأجزاء ١و٢ يشير الإحصاءات كثرة نسبة ورود التماسک السببي بسبب كثرة الأفعال وردود الأفعال.

العلاقات السببية بين قضايا القصة (قاع المدينة) تومي بشكل واضح إلى الحبكة وهي عنصر هام في السردية والذي لا تكون فيه القصة مجرد سلسلة من الأحداث بالعلاقات السببية بل هي سلسلة متصلة من الأحداث متشابكة ومتماسكة بشكل وثيق.

قصة قاع مدينة ليوسف إدريس تتمتع نسبيا بخصائص النص السردي بدرجة يظهر تواجد السببية في كل جزء حسب إلزامات السردية حيث أشرنا إلى كل منها في المستويات الثلاثة من التحليل.

المصادر والمراجع

إدريس، يوسف. (لا تا). قاع المدينة. القاهرة: مكتبة مصر.

آذر نژاد، شكوه. (١٣٨٥ش). «مطالعه مفهوم انسجام واژگانی در قرآن كريم». رسالة ماجستير: جامعة بيام نور.

آقاگل‌زاده، فردوس. (١٣٨٥ش) تحليل گفتمان انتقادی. تهران: شركت انتشارات علمی وفرهنگی.

اكرمی، أيوب. (١٣٨٩ش). «بررسی رويكردهای انسجام مضمونی آيات وسوره های قرآن». مشكوه. عدد ١٠٧. صص ٢٨-٤.

البرزی، پرويز. (١٣٨٦ش). مبانی زبانشناسی متن. تهران: موسسه انتشارات امير كبير.

پراين، لارنس. (١٣٦٦ش). تأملی ديگردر باب داستان. ترجمه: محسن سليمانی. تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبليغات اسلامی.

جلالی، جلال الدين. (١٣٨٩ش). ضرورت شناخت وكاربرد انسجام وپيوستگی در ترجمه انگليسی قرآن كريم. اصفهان: مؤسسه أم الكتاب.

خطابی، محمد. (٢٠٠٦). لسانیات النص. دار البیضاء: المرکز الثقافی العربی.

فرج ، حسام أحمد. (٢٠٠٧). نظریة علم النص. القاهرة: مکتبة الآداب.

الفقی، صبحی ابراهیم. (٢٠٠٠). علم لغةالنصی، بین النظریه والتطبیق. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزیع.

قیّاس، لیندة. (٢٠٠٩). لسانیات النص النظریة والتطبیق. القاهره: مکتبة الآداب.

لطفی پور ساعدی، کاظم. (١٣٧١ش). درآمدی براصول وروش ترجمه. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

محمد، عزة شبل. (٢٠٠٧). علم لغه النص. القاهره: مکتبة الآداب.

ون‌دایک، تئون ای. (١٣٨٢ش). مطالعاتی در تحلیل گفتمان (از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی). ترجمه: گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات وتحقیقات رسانه‌ها.

یونسی، ابراهیم. (١٣٤١ش). هنر داستان نویسی. تهران: انتشارات امیر کبیر.